

مرفأ

مفاتيح كبار الشعراء العرب

مكتبة سور الأرمينية

www.books4all.net

الدكتور

أحمد عبد الحي



منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>



مفاتيح كبار الشعراء العرب

د. أحمد عبد الحي
أستاذ الأدب العربي الحديث
كلية الآداب - جامعة طنطا
عميد كلية الآداب بكفر الشيخ



حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٦ م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية :

17X 24 cm . 400 P

حقوق الطبع محفوظة © ٢٠٠٦ م. لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال أو حفظه ونسخه في أي نظام ميكانيكي أو إلكتروني يمكن من استرجاع الكتاب أو أي جزء منه. ولا يسمح باقتباس أي جزء من الكتاب أو ترجمته إلى أي لغة أخرى دون الحصول على إذن خطي مسبق من الناشر.



٨ ش جمال حمدان - خلف عمارات
المقاولون العرب - آخر شارع مصطفى
النحاس - الحي الثامن - مدينة نصر

تليفاكس : ٠٠٢٠٢٩٢٨٨١٢٩

محمول : ٠١٢٤٣٩١٧٤٢

ص.ب : ١١٧٤٦٠

برقياً : الحي الثامن - م. نصر
القاهرة - مصر

BALANCIA

BUPLISHERS

Cairo - Egypt

Tel-Fax : 002029288129

Mob : 0124391742

P.O.Box : 117460

E-Mail :

anagmyy@yahoo.com

Web Location :

http://www.balancia.com

الإخراج الفني / الفجر أفيا للخدمات الإلكترونية

مِفَاتِيحُ
كِبَارِ الشُّعْرَاءِ
الْعَرَبِ

إِهْلَاءٌ

إلى الشعراء الصغار

إما أن تكونوا كبارا

أو فلتكفوا

ولتكتفوا بالإصغاء إلى كبار الشعراء

مَقْلُوظٌ



كنت قد اتخذت من شاعر متواضع ومكسور الجناح موضوعاً لدراسة علمية^(١)، قضيت معه فيها بضع سنوات بائسة، أقلبته على كافة أوجهه لعلنى أجد لديه ما يثلج الصدر، أو ينعش العقل، أو يروى الوجدان، ولكن دون جدوى. أدركت أن الخطأ ليس فى الشاعر، بل فى اختياري، إذ كيف أرجو من حفنة مياه راكدة، ما أرجوه من شلال دافق مثل عنتره، أو بئر عميق مثل عمرو بن كلثوم، أو جدول طروب مثل أبى نواس، أو محيط — هادئ حيناً، عاصف أحياناً — مثل أبى العلاء، أو نهر وقور مثل صلاح عبد الصبور، أو بحر هائج مثل أدونيس؟.

فكرت أكثر من مرة فى فسخ علاقتى بهذا الشاعر، غير أن أستاذى المشرف كان ينجح كل مرة فى إثنائى عما اعتزمت به بحجة قد تكون صحيحة؛ هى أن البحث العلمى لا يفرق بين الظواهر الجيدة والظواهر الرديئة؛ هما على ميزان البحث سيان، ومحك الجودة أو الرداءة يرجع فى النهاية إما إلى صرامة البحث وانضباطه، أو إلى ميوعته واهترائه. ومع إيمانى التام بهذا، إلا أن عقدة شاعرى الأول ظلت تطاردنى لتحول بينى وبين الانفتاح العقلى والوجدانى على أى من الشعراء الصغار، بل لقد ضاقت حلقة هذا الانفتاح بحيث لم تعد تسمح بعبور من هم دون الكبار.

والحقيقة أننى لم أخسر كثيراً بسبب إعراضى عن الشعراء الصغار، بل لقد كسبت كثيراً بسبب اقترابى من الكبار؛ كسبت وجدانيا حين تمثلت الخبرة الوجدانية للشاعر الكبير حتى أضحت قيمة مضافة إلى رصيدى الوجدانى، وكسبت فكراً حين انفتح عقل هذا الشاعر ليفرغ ما فيه فى عقلى، وكسبت نقدياً حين أصبح من الميسور — بحكم الألفة والعشرة — أن يبوح لى هذا الشاعر بسرّه؛ أقصد : مفتاحه الإبداعى.

الشاعر الصغير يمكن أن يُفتح بـ "طفاشة"، وحين يُفتح لا تجد شيئاً. أما الشاعر الكبير فليس له سوى مفتاح واحد لا يتكرر مثل البصمة، وحين تفتح أبوابه تتدفق كنوز الإبداع لتملأ الوجدان الإنسانى زخماً روحياً وثراءً فكرياً.

(١) هى رسالة ماجستير مخطوطة بآداب القاهرة عنوانها " شعر صالح مجدى .. دراسة فنية " .

إن دوحة عظيمة يستظل المرء في ظلها، يطعم ثمرها، ويطرب لأطيافها، ويستنشق أزهارها، لهي أغنى وأخصب من غابة من الشجر المتواضع الثمر، الباهت الزهر. ألم يقل صلاح عبد الصبور: "أبو العلاء عندى هو ثلاثة أرباع الشعر العربى، والرابع الباقي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومى والمتنبى وغيرهم؟". إن تجربة خصبة تختصر مئات التجارب التى لم تتضج بعد، أو حتى تلك التى فى طريقها إلى النضوج. إن الشاعر الكبير يحمل قارئه على جناحيه محلقا به فى آفاق النفس الإنسانية، ومصاحبا له فى ممراتها ودروبها، ومتجولا معه على هضابها وفى وديانها كاشفا عن خفاياها وأسرارها. ألم يختر طه حسين "المتنبى" ليقضى معه جزءا من حياته مستغنيا به عن سواه؟. ثم ألم ينتق طه حسين قبل ذلك "أبا العلاء" بالذات من بين الشعراء العرب والفرنسيين ليكون فى صحبته، لأنه وجد فى هذه الصحبة غناء واكتفاء؟. ألم ينصح بوشكين قارئه العزيز أن "اقرأ شيكسبير" بعد أن تجول طويلا فى بستان الأدب العالمى، وتدريب على أن يفرق بين الشعراء: طعما ورائحة، عمقا وارتفاعا؟. ألم يكن أبو نواس أفضل تمثيل لزمانه مما دفع الدكتور شوقى ضيف إلى أن يقول: "كأنما كتبَ القدرُ عليه أن يصبح ضريبة الفسق والمجون لعصره؟". ثم ألم يستشرف عنتر بن شداد - الشاعر الجاهلى - قيم العصر الإسلامى مما دفع ببعض الباحثين المحدثين إلى اعتباره إرهابا للدين الذى كان يتخلق حينئذ، كما دفع قديما بالرسول صلى الله عليه وسلم إلى أن يقول: "ما استمعت إلى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنتر"، وذلك بعد أن استمع إلى قوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكـل...؟
ألم يخلد عمرو بن كلثوم ويخلد معه قبيلته بمعلقته التى كانت أشبه بالبيتية، والتى اتخذ منها أبناء القبيلة نشيدهم القومى الذى يرددونه كل صباح، الأمر الذى دفع بأحد خصومهم إلى الزراية بهم على كلفهم بها قائلا:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفأخرون بها منذ كان أولهم يا للرجال لشعر غير مستنوم؟
ولئن كان الشاعر الكبير يتيح لقارئه - على المستوى الإبداعي - أن ينفث على عوالم وجدانية خصبة وثرية، فإنه يتيح له - على المستوى النقدي -

أن يمسك بمفتاح عملية الإبداع لديه، ذلك أن الشاعر الكبير غالباً ما ينطلق من رؤية واضحة ومحددة للحياة والكون، وهو يعبر عن هذه الرؤية في ذات الوقت بأدوات لها نفس درجة الوضوح والتحديد. وهذا هو ما يتيح للناقد أن يلتقط مفتاح الشاعر من قاع بئر الإبداع، وذلك عكس الشاعر الذي تغيم رؤيته الشعرية وتضطرب - من ثم - أدواته، فيصعب، بل يستحيل، أن نمسك بمفتاحه. والسبب بدهي، وهو أنه ليس ثمة مفتاح أساساً. الشاعر الذي تبهت بصمته، تتبدد شخصيته، ويمكن أن يكون مثل هذا الشاعر ذا إنتاج غزير ومتنوع لكنه يفقد انسجام الرؤية وتناغم الأدوات. أما الناقد فسيجد نفسه في هذه الحالة مضطراً إلى تقسيم عالم هذا الشاعر إلى مجموعة عوالم لا تربطها رابطة، بل قد تكون عوالم متضادة ومتنافرة ينكر بعضها بعضاً، وكأن كلا منها ينطلق من بؤرة وجدانية لا يربطها بغيرها من البؤرات القريبة إلا رابطة الجوار فقط. هنا يبدو الشاعر مبغثاً، ويبدو إنتاجه كما لو كان إنتاج مجموعة شعراء، ومن ثم تصبح محاولة اكتشاف سره أو القبض على مفتاحه محكوماً عليها بالفشل.

أما الشاعر الكبير فإن عالمه يتكثف مهما اتسع، وهذا التكتيف يُسهّل عملية حصره وتحديد هويته، مما يفضي في النهاية إلى الإمساك بمفتاحه. ونقصد بالمفتاح: العامل الحاسم في تحديد الرؤية، أو المحور الأساس الذي تتبع منه التجارب الإبداعية بشكل عام، بحيث تظل هذه التجارب - في شتى تجلياتها - تدور في فلك هذا المحور، قد يقترب بعضها منه، وقد تبتعد أخرى عنه، وتتفاوت - من ثم - درجات القرب والبعد، لكنها تظل جميعاً منجذبة إليه، تدور في إطاره، ولا تخرج عن مداره.

أشار الدكتور زكي نجيب محمود إلى عبارة مهمة نقلها عن أحد النقاد الفرنسيين مؤداها "أنك إذا ما تناولت بالدرس أدبياً ما، فإنما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت على الكلمة التي ما تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها"^(١). وهذه العبارة صحيحة تماماً، ولكن بشرط أن يكون الأديب الذي نتحدث عنه قد تبلورت شخصيته، وتحددت سماته، واتضحت ملامحه، واكتسب أدبه صفات الأدبية، وغالباً ما يكون مثل هذا الأديب قد اقترب من دائرة الأدباء الكبار، إن لم يكن قد دخل هذه الدائرة وشغل مكانه فيها.

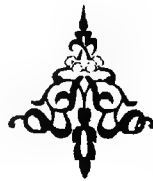
(١) د. زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٦.

توصل هذا البحث إلى مفاتيح ستة شعراء ينتمون إلى ثلاثة عصور أدبية كبيرة هي : العصر الجاهلي، والعصر العباسي، والعصر الحديث. من العصر الجاهلي توقف البحث عند شاعرين ؛ أولهما عنتره الذي تبين أن مفتاحه يتمثل في استخدامه اللافت والبالغ لضمير المتكلم (أنا). أما ثانيهما فعمرو بن كلثوم الذي تبين أن مفتاحه يتمثل في الارتكاز على ضمير المتكلمين (نحن).

ومن العصر العباسي توقف البحث عند شاعرين؛ أولهما أبو نواس الذي تبين أن مفتاحه يتمثل في الارتكاز شبه الدائم على صيغتي الأمر والنهي، بحيث يمكن القول إنهما معا يمثلان "تيمة أساسية" في لغة الشاعر الفنية. أما ثانيهما فهو أبو العلاء المعري الذي لوحظ أنه يسوى بين الأشياء من خلال استخدامه الشائع والمتواتر لما أسميناه بـ "صيغ التسوية" وهي : سَيَّ ، سَيَان ، سواء ، .. أسواء .. يشبه ، ما أشبه .. ، يساوى، يناظر، يماثل، يقارب .. وهذه الصيغ هي عدة أبي العلاء في التسوية بين الأشياء أو على الأقل في التقريب أو المشابهة بينها.

ومن العصر الحديث توقف البحث عند شاعرين أولهما : صلاح عبدالصبور الذي اتضح أن مفتاحه يكمن في " المفارقة بين الماضي والحاضر"، وذلك حين تبدو صورة الحاضر معتمدة إذا ما قورنت بصورة الماضي الصافية، وهذه المفارقة تكاد تكون هاجسا يسرى في أوصال أعماله الإبداعية كلها، سواء أكانت شعرا غنائيا أم مسرحا شعريا، أما ثانيهما : فهو أدونيس الذي ظل إبداعه كله ينطلق من بؤرة تشع في كل الاتجاهات بالفكرة التي تؤكد على أنه لا ينبغي أن يظل الحاضر رهينة في قبضة الماضي ، أو استتساخا له ، ومن ثمّ كان مفتاح الإبداع عنده هو : رفض استتساخ الماضي في الحاضر .

ولئن كان البحث قد توقف عند هؤلاء الشعراء الستة، فليس معنى هذا أن بستان الشعر العربي لم يُنبِت سواهم، هناك شعراء كبار آخرون ، وربما تكون قائمة بعضهم أطول من قائمة بعض من شغلوا مكانا هنا، ثمة اعتبار لاهتمام الباحث وذوقه، وثمة اعتبار آخر لقدرته على التحليل وكفاءته في القبض على مفتاح الشاعر، وثمة اعتبار ثالث لما سوف يضاف مستقبلاً إلى هؤلاء الشعراء.





عنصرة وضمير المتكلم



تَقْدِيمٌ

يلحظ الناقد المهتم بتمييز الأساليب أن ديوان عنتره لا يغلب عليه فقط شيوع ضمير المتكلم الفرد دون سائر الضمائر، بل يكاد يكون هذا الضمير هو الأساس الذي تركز عليه تجربة الديوان بشكل عام لا سيما أن حضور هذا الضمير يقابله غياب تام لضمير المتكلمين. فحضور الـ (أنا) في الديوان يقابله غياب (نحن)، وهو أمر يكاد يكون شاذاً بالنسبة لشاعر يعيش ضمن منظومة القيم الجاهلية التي تعلو من شأن الروح الجماعية على حساب الروح الفردية.

لقد احترق عنتره بنار " الإنكار " لذا كانت حياته كلها سعياً وراء إجبار الآخرين على "الإقرار" به، ولكي ينتزع هذا الإقرار كان عليه أن يصنع معجزة، فشيء بناء فروسيته حجراً حجراً، وفي ذات الوقت كان يشيد بيت شاعريته سطراً سطراً . وكانت الغاية في كلتا الحالتين واحدة ؛ هي إثبات الجدارة والتفوق.

لقد وجد عنتره نفسه في مجتمع عنصري، تتفاخر فيه القبائل فيما بينها بالمناقب، وتتباذ بالمثالب، فما البال بنظرتهم للعبيد السود، تلك النظرة التي كانت تتطوى على قدر بالغ من الامتهان، لكن نفس عنتره كانت تتطوى على قدر بالغ من الإباء، ومن هنا كان الصدام وكان الحوار؛ أما حوار القوم، فكان حوار السادة إلى العبد الأسود، ابن زبيبة السوداء، العبد الذي لا ينبغي أن يتجاوز مكانه حدود الحظيرة، ولا أن يصل طموحه إلى أبعد من الرعي والحلب والصر. أما حوار عنتره فكان بالسيف تارة وبالقافية تارة ثانية، وظل الحوار دائراً بين الطرفين، بارداً حيناً وساخنًا أحياناً، والقوم يتأنفون ويتأنقون، والفتى يقاوم ويعاند ويصر. لكن تأتى الظروف التي تجبر السادة البيض على أن يسعوا إلى العبد الأسود طلباً لنجدته والتماساً لعونه، إنهم ليدركون أن الفتى يجيد لغة لا يجيدونها، ويتقن فنا لا يتقنونه؛ يجيد لغة الحوار مع الخيل والليل، ويتقن فن اللعب بالسيف والرمح، إنهم ليدركون أن الصهيل لدى الفتى غناء، وأن صوت السيوف في سمعه موسيقى.

ورغم ذلك، فإنهم يكابرون على الاعتراف بمواهب الفتى وعبقريته، فيحاولونه بلغتين، ويكيلون له بمكيالين، وكما يقول:

ينادوننى فى السّلم يا بن زبيبة وعند صدام الخيل يا بن الأطايب^(١)

(١) شرح ديوان عنتره، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٥ ص ٢٢.

لكن الفتى لا يعترف بأنصاف الحلول، ويأبى إلا أن يكون المقال فيه وفقاً لمقتضى الحال، وتحين الفرصة حين يتعرض قومه من بنى عبس لغارة من بنى طيء فيقتل الرجال، وتسبى النساء، وتُنهَب الأموال، وحينئذ يجد الوالد نفسه مضطراً لطلب النجدة من الولد ويدور حوار :

- **ويك عنثرة ، كر .**

- **العبد لا يحسن الكر .**

وهنا ينبغي أن نتوقف عند هذه العبارة " العبد لا يحسن الكر"، والتي يرفض فيها عنثرة العبد أمراً صدر إليه، ويجرؤ أن يقول "لا" لسيده، ولكن من المؤكد أن عنثرة كان قد فكر ألف مرة قبل أن ينطق بهذه الكلمة، وأنه كان قد حسم مصيره في أمرين: إما حرّيته، وإما قطع رقبته، وموقف عنثرة هنا يذكرنا بهذا التساؤل الذي يثيره كامى: " العبد الذى يظل طوال حياته يتلقى الأوامر، تأتى عليه لحظة مفاجئة يرفض فيها أمراً صدر إليه. فما معنى هذا الرفض؟" ويوضح كامى المعنى قائلاً: "معناه، أن الأمور قد طالت أكثر مما ينبغي، أو أن سيده تجاوز الحد...، أو إلى هنا وكفى، وأما بعد هذا فلا. وبالجملة فإن قول "لا" يؤكد وجود حد، وأنه يرفض أو ينكر على الآخر أن له الحق فى التدخل فى أمور معينة، أو الأمر بغير الواجب. وأعنى بذلك أن الثائر أو المتمرد يؤكد حقاً له قبل الآخر، ويضع حدا لدعاواه، ويطلب من الآخر أن يُقرَّ له هذا الحق" (١).

وهذا ما حدث، لقد أقر الوالد بهذا الحق، وها هو يجيب على قول عنثرة:

" **العبد لا يحسن الكر... -** يجيب بقوله " **كروأنت حر**" (٢).

وتحين الفرصة، ويكر الفتى الذى يثار للرجال، ويحرر النساء، ويستعيد الأموال، ويكون بذلك قد انتزع حرّيته بإرادته، وصلابة شكيمته، ويكون قد داوى فى نفسه هذا الجرح الكبير، وينتقل من حظائر العبيد إلى ساحات الأحرار، وما أعظم الفرق بين ما كان عليه وما آل إليه :

(١) عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

ط ١٩٨٠، ص ٢١، ٢٢٠.

(٢) راجع : أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، ج ٨، ص ٢٣٨.

قد كنت فيما مضى أرى جمالهم واليوم أحمى حماهم كلما نُكبوا^(١)

ولو أن عنتره ركن إلى الدعة واستسلم أمام سطوة القهر الاجتماعي، لعاش ومات كغيره من العبيد، وانحدر إلى هوة الجبرية القبلية، ولكنه في سعيه نحو الحرية كان يتزود بقوة أسعفته إلى إعادة بناء ذاته، أو خلق ذاته من جديد وقفا لمشيبته، لا مشيئة قبيلته. لقد تعرف عنتره على مواطن القوة في نفسه، سواء أكانت قوة جسدية أم قوة نفسية، وأخذ على عاتقه أن يحقق بها وجوده نفسه. لقد وُلد عنتره من جديد يوم أن حصل على حريته، وأصبح من يومها إنسانا بعد أن كان مجرد شيء، لكن المحافظة على هذه الحرية كانت تتطلب فعلا متواصلا وخلقاً دائماً، ولقد تمثل الفعل في ميدان الفروسية، كما تمثل الخلق في ميدان الشعر.

إن الخصوصية التعبيرية التي تميز شعر عنتره تنبثق من خصوصية رؤيته للعالم. إنه لا يستطيع أن يتصور العالم إلا ملبياً لحاجاته الإنسانية الكامنة في نفسه، وذلك رغم المحاولات العنيدة من قبل السلطة الاجتماعية لقمع هذه الحاجات التي ما تفتأ تعلن عن نفسها بالقول تارة، وبالفعل تارة ثانية، وشعر عنتره كله وثيقة تدين الظلم والقهر، وتقصد العدل والحرية.

لقد جاء شعر عنتره - في إطار عصره - مُحَرَّراً على صعيد اللغة والأداء الفني، ولقد بدا ذلك في تجليات عدة أهمها أنه يعد أهم شاعر في العصر الجاهلي نبذ ضمير المخاطب (أنت - أنتم)، وضمير المتكلمين (نحن)، واستبدلها بضمير المتكلم (أنا). وينبغي أن يلاحظ أن هذا التحرر على صعيد اللغة والفن لا يتجزأ عن نزعة التحرر على الصعيد الاجتماعي.

لقد استيقظ وعى عنتره على تناقض كبير في الحياة العربية يقسم الناس إلى فئتين: أمراء وعبيد، وازداد وعيه حدة بهذا التناقض حين رأى أن من يتباهون بحريتهم يتضاءلون بجوار شاعريته وفروسيته. ومن ثم جاءت تجربته دفاعاً عن الكرامة المطعوننة والقلب الجريح.

(١) الديوان. ص ١١.

طغيان ضمير المتكلم

وقارئ عنقرة سيلاحظ أن خطابه الشعري يتسم بمجموعة من الخصائص التي تميزه، لكن تحديد هذه الخصائص في حاجة إلى قراءة جديدة، ولقد تم رصد مجموعة من هذه الخصائص من خلال تفكيك المادة الشعرية وتصنيفها إلى وحدات، ثم إعادة تركيبها في نسق متناغم يُبرز الهاجس الذي لون حياة عنقرة بشقيها العقلي والوجداني، أي الارتكاز على العناصر الجزئية والانطلاق منها إلى الدلالة العامة. ولقد تبين من خلال تفكيك مادة الخطاب الشعري أن ثمة خصيصة أسلوبية يتميز بها هذا الخطاب، وهي تتردد بشكل متواتر، الأمر الذي يغري بتجميعها، واستقرائها، ثم استخراج الدلالة العامة التي تتطوى عليها.

ولقد سبق ذكر أن هذه الخصيصة تتمثل في ضمير المتكلم الذي يتكثف بشكل لافت ليعبر عن الملامح الخاصة للشاعر. و"الأنا" هي دليل حيوية الذات، وقدرتها على الحركة، ومسعاها لتحقيق قيمها الخاصة. والإيمان بأهمية القيم الخاصة وضرورتها هو الذي يطوِّع الظروف الخارجية - مهما كانت عصية - لتستجيب بالتدرّج، وتلتقي - في النهاية - مع الموضوع الخاص أو القيمة الذاتية. إن أعظم خدمة يمكن أن يقدمها الإنسان لنفسه وللإنسانية هي أن يتمسك بحريته، وألا يستسلم لآلية العادة والتقليد .. وهذا ما صنعه عنقرة. وسنتعرف على بعض صنعه من خلال استخدامه لضمير المتكلم.

في ديوان عنقرة، يلاحظ الاستخدام الشائع لضمير المتكلم سواء أكان مستترا، أم بارزا: منفصلا ومتصلا، ويشيع استخدام هذه الصيغة، حتى ليتمكن أن يُعد ضمير المتكلم والإلحاح في استخدامه والتنويع عليه هو الصيغة المحورية التي يدور حولها الديوان بكامله. ويقف الديوان بهذه الظاهرة مستقلا بين شعراء العصر الجاهلي الذين انضوا تحت لواء القبيلة والتزموا بما أسماه الدكتور يوسف خليف "العقد الاجتماعي" وما استتبعه - بعد ذلك - من التزام الشاعر بـ "العقد الفني" الذي "يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه في شعره إلا بقدر محدود في نطاق ضيق، وإنما يتحدث عن قبيلته، ويجعل من شعره سجلا

لحياتها، ولسانه لسانا لها، يعبر عن آمالها وآلامها، ويرسم الخطوط العامة لسياستها، ويعلن على الملأ أهدافها وغاياتها^(١).

استطاع عنتره أن يتحرر من هذا "العقد الاجتماعي" ولعل هذا كان بمثابة "المنحنى" الذي غير اتجاهه، فبدلاً من أن ينضوى تحت لواء القبيلة الجاهز، نجده ينسج لواء خاصاً به، معلناً بذلك ولاءه لذاته، لا للقبيلة، وفخره بنفسه لا بقومه. ويستعيز عن النعرة القبلية التي تتردد أصدائها في دواوين الشعراء الجاهليين بنبرة ذاتية تعلو من شأن الفرد وتضعه في مواجهة مع الجماعة التي أرادت سحقه، ولذلك فإن صوت عنتره يكاد يكون صوتاً فريداً ومميزاً في الشعر الجاهلي، ذلك الشعر الذي "اختفت منه النزعة الذاتية لتحل محلها النزعة الجماعية، وذابت منه الشخصية الفردية لتحل محلها الشخصية القبلية، وظهر ضمير الجماعة "نحن" بدلاً من الفرد "أنا"^(٢)، لكن يأتي شعر عنتره مناقضاً لهذه الصورة تماماً حتى أننا يمكن أن ننقل نفس العبارة السابقة بعد وضع عبارة "النزعة الجماعية" مكان عبارة "النزعة الذاتية" والعكس، وعبارة "الشخصية القبلية" مكان عبارة "النزعة الذاتية" وعبارة "ضمير الفرد" مكان عبارة "ضمير الجماعة" نحن والعكس، وحينئذ تصبح العبارة وصفاً صادقاً لشعر عنتره، وليس - كما كانت - وصفاً لشعر شعراء القبائل في العصر الجاهلي، وهذه هي العبارة بعد استبدال العبارات السابقة:

"اختفت من هذا الشعر النزعة الجماعية لتحل محلها النزعة الفردية، وذابت منه الشخصية القبلية لتحل محلها الشخصية الفردية، وظهر ضمير الفرد "أنا" بدلاً من ضمير الجماعة "نحن".

والنتيجة هي أن شعر عنتره جاء حاملاً بصمات صاحبه لا طموح قبيلته. ويأتى استخدامه المكثف لضمير المتكلم بصورة متنوعة حاملاً بعض سمات ذاتيته، لكن لا مجال لاستقصاء جميع هذه الصور. وسنكتفى - أولاً - برصد الصورة التي

(١) يراجع: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥ / ١٩٧٦
تأليف مجموعة من الأساتذة من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة. والاقباس من مقال الدكتور يوسف خليف "العصر الكلاسيكي: أصول وتقاليد" ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٧.

يرد فيها ضمير المتكلم منفصلاً، وثانياً، برصد الصورة التي يرد فيها ضمير المتكلم متصلاً بحرف التوكيد "إن / أن"

أولاً: ضمير المتكلم المنفصل

يمكن تصنيف استخدام الشاعر لضمير المتكلم الفرد المنفصل "أنا" إلى عدة صور وفقاً للسياق اللغوي:

١ - الصورة التي يسبق فيها الحرف (ها) الضمير "أنا"

يقول الشاعر فيما يشبه النجوى:

وها أنا ميتٌ إن لم يُعنَّيْ على أسْرِ الهوى الصبرُ الجميل^(١)

ويخاطب أعداءه من بنى شيبان على هذا النحو:

وها أنا قد برزتُ اليومَ أشفى فؤادى منكمُ وغليلَ صدرى
وأخذُ مالَ عبلةٍ بالمواضى ويعرفُ صاحبُ الإيوان قدرى^(٢)

ويقول مفتخراً ببلائه في إحدى معاركه:

لقينا يومَ صهباءٍ سريه حناظلةً لهم في الحرب نيه
لقيناهم بأسيافٍ حدادٍ وأسُدٍ لا تفرُّ من المنيه
وكان زعيمهم إذ ذاك ليثاً هزبراً لا يبالي بالرزيه
فخلفناه وسطَ القاعِ ملقى وها أنا طالبٌ قتل البقيه^(٣)

يلاحظ أنه استخدم صيغة "ها أنا" أولاً ليعبر بها عن ضعفه إزاء الهوى، في حين استخدمها في المرتين التاليتين ليعبر عن قوته أمام أعدائه. والحقيقة أن هذا الاستخدام يعكس بعداً جوهرياً من أبعاد التجربة الشعرية عند عنتره، وهذا البعد هو الإحساس بالضعف الشديد والانهيال الكامل أمام نداء القلب من ناحية، والإحساس بالفتوة والقوة أمام نداء السيف ومغالبة الأعداء والأعداء من ناحية ثانية.

(١) الديوان . ص ١٠٢ .

(٢) الديوان . ص ٧٣ .

(٣) الديوان . ص ١٥٦ .

والإتيان بضمير الفرد "أنا" في الحالات الثلاث مسبقاً بـ "ها" يكشف عن العناية بهذه الـ "أنا" والاحتفاء بها، الأمر الذي يجعل الشاعر ينبه السامع قبل النطق بها، وهي وسيلة أخرى للتنبيه إلى أهمية الذات وإعلاء شأنها.

٢- الصورة التي تبدأ بضمير الفرد "أنا" ثم يتبع الضمير معرفة ثم اسم موصول . ويمكن تلخيص هذه الصورة على النحو التالي:

أنا + "معرفة" + الذي ...

وهذه هي السياقات التي وردت على هذه الصورة :

- | | |
|---------------------------------|---|
| ١ - أنا الرجل الذي خُبرْتُ عنه | وقد عاينت من خبري الفِعالاً ^(١) |
| ٢ - ودون عبيلة ضربُ المواضي | وطعنُ منهُ تكتحل المآقى |
| أنا البطل الذي خُبرْتُ عنه | وذكرى شاعَ في كل الآفاق ^(٢) |
| ٣ - أنا العبدُ الذي خُبرْتُ عنه | رعتُ جمال قومي من فطامي ^(٣) |
| ٣ - أنا العبد الذي خُبرْتُ عنه | وقد عاينتني فدع السماء ^(٤) |
| ٤ - أنا العبد الذي خُبرْتُ عنه | يلاقى في الكريهة ألفاً حرَّ ^(٥) |
| ٥ - أنا العبد الذي يلقي المنايا | غداة الرُّوع لا يخشى المحاقا ^(٦) |
| ٦ - أنا العبد الذي سَعدى وجدِّي | يفوق على السُّها في الارتفاع ^(٧) |
| ٧ - أنا العبد الذي بديار عبسٍ | رُبيت بعزة النفس الأبيه ^(٨) |

عامة ترتبط السياقات بمحاولة إثبات الذات، ويلاحظ الضغط على السياق بأكمله فضلاً عن تكراره: "أنا الرجل الذي ...". مرة واحدة "أنا البطل الذي ...". مرة واحدة "أنا العبد الذي ...". خمس مرات، وواضح ما تكشف عنه هذه الجملة من مقاومة يبذلها الشاعر ضد محاولات تجهيله وتجاهله، وهو لهذا يتحدث عن شهرته وذيوع صيته، وتناقل أخباره، حتى إن الكل يتحدث عنه، وهو فسي هذا يضع نفسه موضع الزعامة، فأفعاله وبطولاته جديرة بأن تتناقلها الألسن. وهذا "الإخبار" الذي يلح عليه ليس إلا رد الفعل لـ "الإنكار" الذي ابتلى به. ويتأكد

(١) الديوان . ص ١١٥ . (٢) الديوان . ص ٩٣ . (٣) الديوان . ص ١٣٨ .

(٤) الديوان . ص ٨٤ . (٥) الديوان . ص ٧٣ . (٦) الديوان . ص ٩٤ .

(٧) الديوان . ص ٨١ . (٨) الديوان . ص ١٥٧ .

هذا " الإخبار " حين تأتي جملة "خُبرت عنه" متعلقة بالجملة المتكررة " أنا (الرجل - البطل - العبد) الذى ... " والتي أصبحت سمة أسلوبية خاصة بعنتره.

من حيث التوجه، نلاحظ أن الشاعر يتوجه بالسياقات السابقة إلى واحد من اثنين : إما إلى "آخر" كما فى الأمثلة (٣، ٤، ٥، ٧) وهو حينئذ يعمد إلى الفخر أمام هذا الآخر الذى أصبح تجسيدا للإنسان وكأن الشاعر يفخر بنفسه أمام الناس جميعا، وإما أن يكون التوجه لعبلة كما فى المثال (٣)، أو متعلقا بها كما فى الأمثلة (١، ٢، ٦).

ولما كانت هذه الأمثلة الأخيرة قد وردت دون أن تبرز هذا التعليق، فنعمد هنا إلى نقل هذه السياقات حسب ترتيبها السابق لإظهار تعلقه بمحبوبة الشاعر "عبلة".

- | | |
|-----------------------------|---|
| ١ - ولولا حب عبلة فى فؤادى | مقيم ما رعىت لهم جمالا |
| عتبت الدهر كيف يذل مثلى | ولى عزم أقد به الجبالا |
| أنا الرجل الذى خُبرت عنه | وقد عاينت من خبرى الفعالا ^(١) |
| ٢ - ودون عبيلة ضرب المواضى | وطعن منه تكتحل الماقى |
| أنا البطل الذى خُبرت عنه | وذكرى شاع فى كل الآفاق ^(٢) |
| ٦ - لقد قالت عبيلة إذ رأتنى | ومفرق لمتى مثل الشعاع |
| ألا لله درك من شجاع | تذل لهو له أسد البقاع |
| فقلت لها سلى الأبطال عنى | إذا ما فر مرتاع القراع |
| سليمهم يخبروك بأن عزمى | أقام بربع أعداك النسواى |
| أنا العبد الذى سعدى وجدى | يفوق على السها فى الارتفاع ^(٣) |

وعلى هذا النحو تنقسم السياقات الثمانية السابقة - من حيث التوجه - إلى نصفين: أربعة منها تُوجّه إلى " الآخر " بقصد إرسال رسالة الفخر إلى الإنسان؛ أى إنسان. أما الأربعة الأخرى فتُوجّه إلى عبلة أو تتعلق بها. والدلالة هنا أن الشاعر كان حريصا على أن يعلن عن نفسه أمام محبوبته بنفس قدر حرصه

(١) الديوان ص ١١٤، ١١٥.

(٢) الديوان . ص ٩٣.

(٣) الديوان . ص ٨١.

على أن يعلن عن نفسه أمام الآخرين. أما الدلالة الثانية فهي أن كفة عبلة عند عنتره الشاعر تعدل كفة هؤلاء الآخرين. فإذا أضفنا إلى هذا أن من السياقات التي توجه الشاعر بها إلى الآخر ما اقترن باسم عبلة ولو من بعيد (٤، ٥) لتأكد لنا الحكم السابق، وقلنا إن كفة عبلة لدى عنتره كانت أرجح من كفة الآخرين.

٣- الصورة التي ياتي فيها ضمير الفرد "أنا" مبتدأ، ويأتي خبره. معرفة، وهذه هي الأمثلة:

- ١ - وأنا المجربُ في المواقف كلها من آل عبسٍ منصبي وفعالي^(١)
- ٢ - وأنا المنيةُ حيث تشتجر القنا والطعنُ مني سابقُ الآجال^(٢)
- ٣ - أنا المنيةُ وابنُ كلِّ منيةٍ وسوادُ جلدي ثوبُها ورداها^(٣)
- ٤ - أنا الهزبرُ إذا خيلُ العدا طلعت يوم الوغى ودماء الشؤسِ تندفق^(٤)
- ٥ - يا عبل إن هواك قد جاز المدي وأنا المعنى فيك من دون الوري^(٥)

يلاحظ أن الأمثلة الأولى تعكس دلالة واحدة، وهي التأكيد على ذاتية الشاعر، فهو المجرب (أنا المجرب)، وهو الذي يدفع الرعب في قلوب أعدائه (أنا المنية)، وهو الشجاع (أنا الهزبر)، بينما يعكس البيت الخامس دلالة مغايرة، إنها هذه المرة ليست التباهي بالتجريب أو القوة، ولكن الاعتراف بالضعف (وأنا المعنى).

ويلاحظ أن اختلاف الدلالة جاء مقترنا باختلاف المناسبة، فالدلالة الأولى "القوة" مرتبطة بالفخر وإبراز جانب الفتوة، بينما الدلالة الثانية (الضعف) مرتبطة بالجانب العاطفي، وهذا يعكس بعدا جوهريا من أبعاد شخصية عنتره، وهذا البعد هو جدلية القوة / الضعف، القوة بإزاء الأعداء، والضعف حيال المحبوبة.

وإذا كان اختلاف الدلالة قد اقترن باختلاف المناسبة، فإنه اقترن أيضا باختلاف موضع الضمير "أنا" وخبره، وذلك حين وردت هذه الضمائر وأخبارها في صدور الأبيات (١-٤) مقترنة بدلالة القوة، ووردت في الحشو (٥) مقترنة بدلالة الضعف، وهذا يعني أن الشاعر حين يتحدث عن قوته، فإنه يبادر بالنطق

(١) الديوان، ص ١٠٦. (٢) الديوان، ص ١٠٦. (٣) الديوان، ص ١٥٥.

(٤) الديوان، ص ٩١. (٥) الديوان، ص ٩٤.

بالضمير " أنا " وحين يتحدث عن ضعفه، فإنه يؤخر هذا الضمير، وهذه الظاهرة تؤكد الجدلية التي يجد عنتره نفسه موزعا بينها، فهو مُقَدِّمٌ بإزاء أعدائه، مُحْجِمٌ بإزاء محبوبته.

وعلى طريق تأكيد الذات لا يكتفى الشاعر بذكر ضمير الفرد "أنا" مصحوبا بخبره المعرفة، بل يُتبعهما بنعت إمعانا في التأكيد على هذه الذاتية، يقول :

أنا الحصن المشيد لآل عبس إذا ما شادت الأبطال حصنا^(١)

وعلى نفس الطريق نجده يُتبع الخبر المعرفة ببديل

أنا الهجين عنتره كل امرئ يحمي حرة^(٢)

لكنه حين ينتقل إلى الحديث عن الجانب العاطفي نجد أن الضمير " أنا " يأتي في ذيل البيت، وهذا يؤكد ما سبق ذكره آنفا. يقول متخذا من نوح الحمام الذي فقد إلفه معادلا لمعاناته:

ولقد ناح في الغصون حمام فشجاني حنينه والنجيب

بات يشكو فراق إلف بعيد وينادي أنا الوحيد الغريب^(٣)

لقد حاولت القبيلة أن تجور على حرية عنتره وأن تفسد عليه ذاتيته، وذلك بإدماجه فيها، وإخضاعه لمعاييرها التي تقوم على استرقاق السادة لأبنائهم من الإماء، لكن عنتره قد رفض هذه المعايير التي يقف الآخرون منها موقف الخضوع والتسليم، وكان الصراع بينه وبين هؤلاء الآخرين هو نتيجة هذا الرفض، لكن هذا الصراع نفسه هو الذي ألقى بعنتره في دائرة النار، وأشعل التوتر بينه وبين العالم. وكونه يقف بإزاء عالم يتشاءب في ظل رصيد هائل من القيم التي تتعارض مع حريته هو الذي فجر لديه الإحساس العميق بذاتيته. وتكراره اللافت لأناه هو وسيلة من وسائل الرد على محاولات اغتيال هذه الأنا، ولذا لم يقتصر ورودها في الديوان على الصور الثلاث السابقة، بل وردت في صور أخرى مثل:

(١) الديوان ، ص ١٤٥ .

(٢) الديوان . ص ٧٤ .

(٣) الديوان، ص ١٩ .

وَأَنَا امْرُؤٌ إِنْ يَأْخُذُونِي عَنُوءٌ أَقْرَنُ إِلَى شَرِّ الرِّكَّابِ وَأُجْنَبُ^(١)
أَلْقَى صَدُورَ الْخَيْلِ وَهِيَ عَوَاسٍ وَأَنَا ضَحُولٌ نَحُوهَا وَبَشُوشُ^(٢)
وَدَعَ الْعَوَازِلَ يُطْنِبُوا فِي عَذْلِهِمْ فَأَنَا صَدِيقُ اللُّومِ وَاللُّوَامِ^(٣)
وَأَنَا ابْنُ سَوْدَاءِ الْجَبِينِ كَأَنَّهَا ضَبَعٌ تَرَعْرَعُ فِي رُسُومِ الْمَنْزِلِ^(٤)
أَنَا دَمْعِي يَفِيضُ وَأَنْتَ بَاكِ بَلَا دَمْعٍ فَذَاكَ بَكَاءُ سَالِي^(٥)
أَنَا فِي الْحَرْبِ الْعَوَانِ غَيْرُ مَجْهُولِ الْمَكَانِ
أَيْنَمَا نَادَى الْمَنَادَى فِي دَجَى النَّقْعِ يِرَانِي
وَحَسَامِي مَعَ قَنَاتِي لِفِعَالِي شَاهِدَانِ^(٦)

ولعل المثال الأخير يضع أيدينا بشكل مباشر على سر الاستخدام اللافت لضمير المتكلم، وهذا السر هو تأكيد صاحب هذا الضمير على أنه "غير مجهول" فكأن الإصرار على وضع "الأنا" هو إثبات وجودها وإبراز مكانها. وإمعانا في إثبات هذا الوجود يأتي البيت الثاني:

أَيْنَمَا نَادَى الْمَنَادَى فِي دَجَى النَّقْعِ يِرَانِي

لتشير كلمة "أينما" إلى اتساع رقعة وجود الشاعر، كما تشير جملة "في دجى النقع يراني" إلى شهرته وشجاعته وتفردته، فالآخرون لا يخطئون في دجى النقع، فكيف به في وضوح النهار؟ ويأتي البيت الثالث ليؤكد تواجد الشاعر وعدم مجهوليته، وذلك حين يكون هناك "شهود" على ما يقدمه من أفعال:

وَحَسَامِي مَعَ قَنَاتِي لِفِعَالِي شَاهِدَانِ

وهكذا يتفنن الشاعر في جمع أدلة إثبات حضوره، وتواجد أناه من خلال هذا التكتيف للضمير "أنا" بمستوييه: الكمي والكيفي. إن الشاعر معني دائما بمن "يُخبر" عن بطولته، أو بمن "يشهد" عليها، وهو في الحالين يؤكد هاجسه المتمثل في تحقيق الذات.

(١) الديوان، ص ١٨. (٢) الديوان، ص ٧٧. (٣) الديوان، ص ١٣٥.

(٤) الديوان، ص ١١١. (٥) الديوان، ص ١٠٥. (٦) الديوان، ص ١٤٠.

ثانيا : ضمير المتكلم المتصل بحرف "إن / أن"

وحين يأتي ضمير المتكلم متصلا بأداة توكيد، فإنها تعد خطوة أخرى على طريق تأكيد الذات. ويمكن تقسيم سياقات هذا النوع إلى نمطين:

١ - إني / أني

٢ - إني / أنني.

وها هي السياقات الواردة في النمط الأول:

إني امرؤ سمح الخليفة ماجد ^(١)	لا أثبغ النفس اللجوج هواها ^(١)
إني امرؤ من خير عيس منصباً ^(٢)	شطري، وأحمى سائري بالمنصل ^(٢)
إني عدائي أن أزورك فاعلمي ^(٣)	ما قد علمت ويعض ما لم تعلمي ^(٣)
إني أنا ليث العرين ومن له ^(٤)	قلب الجبان محير مدهوش ^(٤)
إني أنا عنترة الهجين ^(٥)	فج الأتان قد علا الأنين ^(٥)



ومن قال إني أسود ليعينني ^(٦)	أريه بفعلى أنه أكذب الناس ^(٦)
ومن قال إني سيد وابن سيد ^(٧)	فسيفى وهذا الرمح عمى وخاليا ^(٧)



وإني قد شربت دم الأعادي ^(٨)	بأحقاف الرءوس وما رويت ^(٨)
وإني قد سبقت لكل فضل ^(٩)	فهل من يرتقى مثلى المراقى ^(٩)
وإني عزيز الجار في كل موطن ^(١٠)	وأكرم نفسي أن يهون مقامى ^(١٠)
وإني اليوم أحمى عرض قومي ^(١١)	وأنصر آل عبس على العداة ^(١١)
لقد هان عندى الدهر لما عرفته ^(١٢)	وإني بما تأتي الملمات أخبر ^(١٢)
إني لأعجب كيف ينظر صورتي ^(١٣)	يوم القتال مبارز ويعيش ^(١٣)

(١) الديوان . ص ١٥٣ .	(٢) الديوان . ص ٩٨ .	(٣) الديوان . ص ١٢٧ .
(٤) الديوان . ص ٧٧ .	(٥) الديوان . ص ١٦٤ .	(٦) الديوان . ص ٧٥ .
(٧) الديوان . ص ١٦٠ .	(٨) الديوان . ص ٢٥ .	(٩) الديوان . ص ٩٣ .
(١٠) الديوان . ص ١٣٦ .	(١١) الديوان . ص ٢٤ .	(١٢) الديوان . ص ٦٧ .
(١٣) الديوان . ص ٧٧ .		

واننى لحمال لكل مليمه
واننى لأحمى الجار من كل دلة
فاقنى حياءك لا أبالك وأعلمى
وتشهد لى الخيل يوم الطعان
أعبلة لو سألت الرمح عنى
بأنى قد طرقت ديار تيم
تخر لها شم الجبال وتزعج^(١)
وأفرج بالضيف المقيم وأبهج^(٢)
أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل^(٣)
بأنى أفرقها ألفا سربه^(٤)
أجابك وهو منطلق اللسان
بكل غضنفر ثبت الجنان^(٥)

أما السياقات الواردة فى النمط الثانى (اننى / أننى) فهي:

إننى ليست عبوس^(٦) ليس لى فى الخلق ثانى^(٦)



أثنى على بما علمت فإننى
تعالوا إلى ما تعلمون فإننى
إن تغدق دوى القناع فإننى
فاذا شربت فإننى مستهلك^(٧)
سهل مخالفتى إذا لم أظلم^(٧)
أرى الدهر لا ينجى من الموت ناجيا^(٨)
طب بأخذ الفارس المستلثم^(٩)
مالى وعرضى وأفر لم يكلم^(١٠)



يخبرك بدر بن عامر اننى بطل^(١١)
يخبرك من شهد الوقعة اننى
والخيل تعلم والفوارس اننى
سل المشرفى الهنداوتى فى يدى
ألقى الجيوش بقلب قد من جبل^(١١)
أغشى الوغى وأعف عند المغنم^(١٢)
شيخ الحروب وكهلها وفتاها^(١٣)
يخبرك عنى أننى أنا عنتر^(١٤)

(٢) الديوان. ص ٣١.

(١) الديوان. ص ٣١.

(٣) الديوان. ص ٩٩.

(٤) الديوان. ص ٩ والسربة: جماعة الخيل ما بين العشرة والعشرين، أو ما بين العشرين والثلاثين.

(٦) الديوان. ص ١٤٠.

(٥) الديوان. ص ١٤٨ ، ١٤٩.

(٨) الديوان. ص ١٦٠.

(٧) الديوان. ص ١٢٢.

(١٠) الديوان. ص ١٢٢.

(٩) الديوان. ص ١٢٢.

(١٢) الديوان. ص ١٢٣.

(١١) الديوان. ص ١٠٩.

(١٤) الديوان. ص ٦٧.

(١٣) الديوان. ص ١٥٥.

وباستقراء السياقات السابقة يلاحظ حرص الشاعر على أن يبرز في نفسه صفتين أساسيتين هما " الشجاعة " و " المروءة " يضاف إليهما صفة ثالثة، وهي محصلة للمزج بين الصفتين السابقتين، وهذه الصفة هي " العزة ". أما صفة الشجاعة فتبدو من خلال هذه التراكيب:

إننى أنا ليث العرين
إننى أنا عننرة الهجين
إننى قد شربت دم الأعادى
إننى ليث عبوس
... إننى أنا عننرة
... إننى أغشى الوغى
... إننى بطل
... إننى شيخ الحروب وكهلها وصباها
... أننى طب بأخذ الفارس المتسلم

كما تبدو صفة " المروءة " من خلال هذه التراكيب:

فإننى سهل مخالفتى
إننى امرؤ سمح الخليفة
إننى امرؤ من خير عبس
إننى لحمًا لكل ملمة
... إننى امرؤ سأموت إن لم أقتل
وإننى قد سبقت لكل فضل

أما صفة " العزة " فهي كما تقدم محصلة للمزج بين الشجاعة والمروءة، تبدو هذه الصفة من خلال التراكيب التالية:

وإننى اليوم أحمى عرض قومي
وإننى لأحمى الجار من كل ذلة
وإننى عزيز الجار فى كل موطن
فإننى مستهلك مالى وعرضى وافر

الشجاعة تبدو في قدرة الشاعر على حماية نفسه، لكن حين تتسع دائرة هذه الحماية لتشمل المحيطين "أحمى عرض قومي"، "أحمى الجار"، "عزيز الجار" فهنا تتبدى المروءة، والصفتان معا (الشجاعة والمروءة) ينحلان في صفة واحدة هي "العزة".

لقد كان عنتره مسكونا بالتمرد، لكنه لم يخسر شيئا بسبب تمرده، لأنه كان يتحرك نحو الحياة الصحية والصحيحة حيث يمتلك إرادته ويمتلك - من ثم - ذاته، بعد أن كان مجرد أداة يمتلكها الآخرون ويلهون بها كما يشاءون. إنه الآن يستطيع أن يمارس حياته وفقا لمشيئته، لا مشيئة الآخرين الذين كان يحيا تحت رحمتهم، بيد أنه يدرك أنه يحيا - بسبب هذا - على حافة الخطر، وأنه يجلس على جناح الموت، لكنه لا يستطيع أن ينأى عن الخطر لأنه يستمد عافيته منه، وهو في الوقت نفسه لم يعد يجزع من الموت^(١)، لأنه والحياة سواء، إن جزعه من الموت يعنى تهديدا لحياته، وذلك حين يضطر إلى تقديم تنازلات من أجل أن يطول زمنه ويخسر ذاته، بل إنه قد تجاوز خوف الموت لا إلى التصالح معه فقط^(٢) بل إلى أن يصبح هو نفسه وقد شكل خطرا على الموت^(٣)، وهو حين يصل إلى هذه الدرجة يكون قد تحرر من قمع آخر غير القمع الاجتماعي، إنه الخوف من المجهول. وهكذا يرفض الشاعر كل الأحكام التي تكبحه وتشكل عائقا أمام حريته. وما هذا الجموح الذي يشبه الفوضى إلا احتجاجا على كل ما يعترض "الأنا" ويحد من سلطانها وحريتها.

(١) يقول:

يا عبل إن سفكوا دمي ففعائل في كل يوم ذكرهنَّ جديد الديوان. ص ٥٢.
يا عبل ما أخشى الحمام وإنما أخشى على عينيك يوم بكاك الديوان. ص ٩٦.
وما هالني يا عبل فيك مهالك لا راعني هول الكمي الممارس الديوان. ص ٧٦.

(٢) أنا المنيّة وابن كل منية وسواد جلدی ثوبها ورداها - الديوان. ص ١٥٥.

(٣) يا عبل لو أن المنيّة صوّرت لغدا إلى سَجُودها وركوعها - الديوان. ص ٨٣.

ضمير المتكلم .. تجليات

أولاً: الانفراد والفردية

وشيوع ضمير المتكلم في شعر عنتره هو في أحد تجلياته نتيجة إحساسه بانفراده وفرديته.

١ - الانفراد: ويقصد به الإحساس الذي يتلبس إنساناً ما بأنه يواجه الكون وحده، وأنه يقف كشجرة منفردة في هذه الحياة حيث لا رفيق ولا صديق، ويمكن أن نلمس هذا الإحساس بالانفراد من خلال استخدام صيغتي "وحدى" و"دعوني" :

أ - صيغة "وحدى" :

يستخدم الشاعر صيغة "وحدى" ليعبر بها عن العزلة التي فرضها عليه المجتمع، وذلك حين أصبح منبوذاً من قبل قومه، وقبل ذلك، من قبل أبيه، ويعبر الشاعر بالصيغة السابقة عن وضعه العاطفي، وذلك حين أصبح يتجرع كأس المرارة والصبر "وحده" في سبيل حبه دون أن يجد معينا أو نصيراً، صاحباً أو خليلاً، نراه يقول لعبلة:

سأحلمُ عن قومي ولو سفكوا دمي وأجرعُ فيك الصبرَ دون الملا وحدى^(١)

وترد نفس الصيغة - وحدى - في مناسبة شبيهة، وذلك حين يبث الشاعر نجواه على هذا النحو:

تُرى عَلِمْتُ عَيْلَةً مَا أَلَاقِي	من الأهوالِ في أرض العراقِ
طغاني بالرياء والمكر عمي	وجارَ عليَّ في طلب الصَّدَاقِ
فخُضْتُ بمهجتي بَحْرَ المنايا	وسرتُ إلى العراق بلا رفاقِ
وسقت النوق والرعيان وحدى	وعدتُ أجِدُ من نار اشتياقي ^(٢)

(١) الديوان. ص ٥٨.

(٢) الديوان. ص ٩٢. طغاني : طغي على وظلني.

ويلاحظ أن الشاعر يؤكد انفراده - والذي يعد جزءاً من تفردّه - من خلال استخدامه للنفي مرة "سرت بلا رفاق" وللإثبات أخرى "سقت النوق والرعيان وحدي".

وهو يشعر أنه يواجه الحياة وحده، لا أنيس له في عالم البشر، سلاحه فقط هو أنيسه:

فأنا سرّيت مع الثّريا مُفرداً لا مؤنّس لى غيرُ حدّ المنّصل^(١)

وتأتى صيغة "مفرداً" تتويجه أخرى على كلمة "وحدي". لكنه يعود ليجمع بين الكلمتين في سياق واحد :

إذا رَشَقْتُ قلبى سهامٌ من الصّدِّ وبدلٌ قُربى حُصادُ الدهر بالبعدِ

لبستُ درعا من الصبر مانعاً ولاقيت جيشَ الشوق مفرداً وحدي^(٢)

وهكذا تجتمع الصيغتان سوياً "وحدي - مفرداً" لتعبّر عن إحساس الشاعر الحاد بالعزلة، وبأنه يقف وحده كشجرة في مواجهة الحياة. وهو حين يشق طريقه نحو المجد، لا يركن إلى أب أو إلى أم أو إلى ذوى قرابة:

وبذابلى ومُهَنْدى نلتُ العلا لا بالقرابة والعديد الأجل^(٣)

وجدير هنا أن نتأمل قوله "العديد الأجل" حيث ينفي الشاعر اعتماده على الكثرة، وكأنه بذلك يثبت عن طريق النفي انفراده.

ب - صيغة "دعونى"

فى دراسة إحصائية لاستخدام صيغة الأمر "دع" المسندة إلى ضمير المخاطب فى ديوان أبى نواس، اتضح أنها قد وردت (٤٤ مرة) وذلك فى مقابل مرة واحدة وردت فيها صيغة "دعونى" المسندة إلى ضمير الجمع، وفسرت الدراسة هذا التفاوت فى الاستخدام بموقف الشاعر الذى يتوجه من خلال صيغة "دع" إما إلى نفسه ، وإما إلى غيره ليعبر عن رؤيته الراضية للقيم العربية

(١) الديوان. ص ١١٤.

(٢) الديوان. ص ٥٣.

(٣) الديوان. ص ١١١. الأجل : الكثير.

بصفة عامة، ورغبته في استئصال هذه القيم تمهيدا لإحلال قيم أخرى منبتقة من طبيعة العبث والمجون المتأصلة في وجدانه^(١)

ويلفت النظر أن استخدام عنبرة للصيغة المذكورة يأتي معاكسا لاستخدام أبي نواس، وذلك حين ترد الصيغة المسندة إلى ضمير المخاطب في سياق واحد هو :

دَعْنِي أَجْدُ إِلَى الْعِلْيَاءِ فِي الطَّلَبِ وَأَبْلُغِ الْغَايَةَ الْقَصْوَى مِنَ الرُّتَبِ^(٢)

بينما ترد بقية استخدامات الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع لتكشف عن دلالة مركزية هي المخاطرة بالنفس والإقبال على الشدائد والأهوال سعيا إلى عيش كريم، أو طلبا لموت عزيز، ولنتأمل هذه السياقات:

دَعُونِي أَجْدُ السَّعَى فِي طَلَبِ الْعِلَا	فَأَدْرِكُ سُؤْلِي أَوْ أَمُوتُ فَأَعْزُرُ ^(٣)
دَعُونِي فِي الْقِتَالِ أُمْتُ عَزِيزَا	فَمُوتُ الْعَرْزِ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةِ ^(٤)
فَدَعُونِي مِنْ شَرِبِ كَأْسِ مُدَامٍ	مِنْ جَوَارِ لَهُنَّ ظَرْفٌ وَطَيْبُ
وَدَعُونِي أَجْرُ ذَيْلِ فَخَّارٍ	عِنْدَمَا تُخْجِلُ الْجَبَانَ الْعُيُوبُ ^(٥)
وَإِذَا الْمَوْتُ بَدَا فِي جَحْضِ	فَدَعُونِي لِلْقَاءِ الْجَحْضِ ^(٦)

ويأتي استخدام الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع متمشيا مع موقف عنبرة الذي كانت معركته - بالدرجة الأولى - ضد قومه، لقد كان هؤلاء القوم هم الكابوس الذي جثم على صدره، وهو يود لو تخلص منهم من خلال صيغة متكررة "دعوني" في محاولة لإثبات ذاته، وبالتالي الانتصار عليهم. إن صيغة "دعوني" تكشف عن شدة وطأة القيود التي كبل بها من قبل القبيلة، كما تكشف عن الثمن الباهظ الذي دفعه عنبرة، وذلك حين وقف كفرد منفردا بإزاء المجموع.

٢- الفردية: وهي مجموع الخصال المادية والمعنوية لإنسان ما مثل البنية الجسدية والمزاج والحساسية والذوق والأفكار.. وكل ما من شأنه أن

(١) راجع للكاتب فصلا بعنوان (صيغة "دع" وموقف الرفض) بكتاب صيغ الأمر والنهر في ديوان أبي نواس "دراسة أسلوبية"، دار الكتب الجامعية، ١٩٨٨، ص ٣٢ : ٥٤.

(٢) الديوان. ص ٢١. (٣) الديوان. ص ٦٧. (٤) الديوان. ص ٢٣.

(٥) الديوان. ص ٢٠. (٦) الديوان. ص ١٠٢.

يكون خلقاً فريداً، ويجعل له موقفاً وحيداً يطبع فرديته بطابع خاص^(١).
وتتجلى هذه في أمرين:

أ - استخدام اسم "عنترة" :

يصر عنترة على أن يثبت فرديته وأن يحتل مكاناً بارزاً في مجتمعه، وهذا المكان ينبغي أن يتناسب مع مكانته كفارس شاعر، وهو يحارب قومه تارة، ويحارب القبائل الأخرى تارة ثانية من أجل فرض إرادته وإثبات مكانته. ومن الحيل اللغوية التي يلجأ إليها في هذا الصدد إثبات اسمه في القصيدة، ليثبت ذاته من ناحية وليخلد اسمه من ناحية ثانية. إن إصراره على ذكر اسمه، هو رد فعل لإصرار قومه على محو هذا الاسم والتذكر لشمائل صاحبه وسجاياءه. هم أرادوا أن يزيلوا عنترة من الوجود، وهو أراد أن يكتب لنفسه الخلود:

أَنَا الْهَجِيْنُ عَنْتَرَه كُلُّ امْرِئٍ يَحْمِي حِرَه^(٢)

ولأنه فرد، فإنه يدعى في وقت الشدة، ومن قبل الجموع، فمرة:
يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالِدْرُوعَ كَأَنَّهَا حَدَقُ الضَّفَادِعِ فِي غَدِيرِ أَذْهَمِ^(٣)
وأخرى:

يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرَّمَاخَ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بئرِ فِي لَبَانِ الْأَذْهَمِ^(٤)
وما أكثر ما ينادونه باسمه في وقت الشدة:

وَكَمْ دَاعٍ دَعَا فِي الْحَرْبِ بِاسْمِي وَنَادَانِي فَخُضْتُ حَشَا الْمَنَادِ^(٥)

وهو فرد في الصفات والملاح، إذ يعرفه الجميع :
يَا عَيْلَ دُونَكَ كُلِّ حَيٍّ فَاسْأَلِي إِنْ كَانَ عِنْدَكَ شُبْهَةٌ فِي عَنْتَرِ^(٦)

(١) د. مراد وهبة : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٠٤ .

(٢) الديوان. ص ٧٤ . (٣) الديوان . ص ١٣١ . (٤) الديوان ، ص ١٢٦ .

(٥) الديوان، ص ١٠٥ . (٦) الديوان. ص ٧٠ .

والذى يجرؤ على غزو ديار عنتر جاهل غرر به :
لو لم تكن يا قيسُ غرّاً جاهلاً ما سقت نحو ديار عنتر جحفاً^(١)
ونراه يضرب الأمثال ليثبت تفرد اسمه :
وليس سباع البرّ مثل ضبّاعه ولا كلُّ من خاض العجاجة عنتر^(٢)
ونكران قومه لمآثره وسجاياه، قد خلف جرحاً عميقاً فى نفسه، وبرء هذا
الجرح متعلق بالاعتراف به ، وتسجيل اسمه:
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عنتر أقدم^(٣)
وهو يعتذر عن خضوعه لهوى عبلة بأن لهذا الهوى سلطاناً قاهراً:
يا شأسُ لولا أن سلطان الهوى ماضى العزيمة ما تملك عنتر^(٤)
ويضغط على صيغة "قما لك .. ولا كل.." ليؤكد نفس الدلالة :
شربت القنا من قبل أن يشتري القنا ونلتُ المنى من كل أشوس عابس
فما كلُّ من يشتري القنا يطعنُ العدا ولا كلُّ من يلقي الرجال بفارس^(٥)
وإلى جانب ذلك يُذكر اسمه بتتويعة أخرى هي "ابن شداد" :
وحجّار رأى طعننى فنادى تانى يا ابن شداد تانى
خلقت من الجبال أشدّ قلباً وقد تضى الجبال ولست أفنى^(٦)
وهو حريص كل الحرص على ذكر اسمه أو حتى كنيته، ولذا نراه يتحدث
بنبرة ملؤها الفخر :
ومكروب كَشَفْتُ الكربَ عنه بضربة فيصل ما دعانى
دعانى دعوةً والخيل تجرى فما أدري أباسمى أم كنانى^(٧)
إن إصراره على ذكر الاسم أو الكنية يعد بمثابة الرقية التى تشفى نفسه
تارة، وتبرز ذاته تارة أخرى.

- (١) الديوان. ص ١١٦. (٢) الديوان. ص ٦٧. (٣) الديوان. ص ١٢٦.
(٤) الديوان. ص ٧٤. (٥) الديوان. ص ٤٢. (٦) الديوان. ص ١٤٥.
(٧) الديوان، ص ١٤٧.

ب - استخدام صيغة "مثلى" :

ومن سمات الفردية الحديث عن عدم المثلية :
عَتَبْتُ الدهرَ كيف يَذُلُّ مثلى ولى عَزَمْتُ أَقْدُبُهُ الجبالاً^(١)
والشاعر لا يصرح تصريحاً مباشراً بذلك، وإن كان الاستفهام المتعجب
"كيف يذل مثلى" يومئ بالتفرد بمجموعة من السمات والصفات التى تجعل
صاحبها أهلاً للسيادة لا للهوان.

لكنه يعود ليصرح بما أوماً به، وذلك من خلال خطابه إلى محبوبته:
وإن أبصرتِ مثلى فاهجرينى ولا يلحقك عارٌ من سوادى^(٢)

وهو يؤكد عدم المثلية من خلال الحكمة :
وليس سباعُ البرِّ مثلاً ضباعه ولا كُلُّ من خاض العجاجةَ عنترُ^(٣)
وهو يعمد إلى تسجيل اسمه "عنتره" فى ثنايا الحكمة، ربما لإدراكه
بصيرورتها وخلودها من خلال تداول الألسنة لها، وكأنه يضيف بهذه الحيلة
سطراً إلى صفحة خلوده؛ هذا الخلود الذى كان هاجسه ضد النكران والوجود.

ونراه يعود ليؤكد عدم المثلية من خلال المقارنة بين "الأنا" و "الغير" :
يضحكُ السيفُ فى يدي ويُنادى وله فى بنانٍ غيرى نحيبُ^(٤)
ويؤكد نفس الدلالة من خلال عتابه لعلبة:

هجرْتُكِ فامضى حيث شئتِ وجربى من الناس غيرى فاللبيبُ يُجربُ^(٥)
وكذلك من خلال المقارنة بين "الأنا" و "الأخر" :

أنا العبدُ الذى سعدى وجدى	يفوقُ على السُّها فى الارتفاع
سَمَوْتُ إلى عَنانِ المجدِ حتى	علوتُ ولم أجِدْ فى الجوى ساعى
وأخِرُّ رامٌ أن يسعى كسعى	وَجَدْتُ بجَدِّه يبغي اتباعى
فقصَّرَ عن لحاقى فى المعالى	وقد أعيَتْ به أيدي المساعى ^(٦)

(١) الديوان . ص ١١٤ . (٢) الديوان. ص ٤٥ . (٣) الديوان. ص ٦٧ .
(٤) الديوان. ص ٢٠ . (٥) الديوان. ص ١٤ . (٦) الديوان: ص ٨١، ٨٢ .

ثم من خلال المقارنة بين " الأنا " والـ " أنت " :

إن كنت أنتَ قطعتَ برًا مقفرا وسلكتَهُ تحت الدُّجى في جَحْفَلٍ
فأنا سریتُ مع الثريا مُفرداً لا مؤنس لى غيرُ حدِّ المنصِلِ^(١)

ويلقى فى النهاية بأخر أوراقه مؤكداً عدم مثلية الآخرين له من خلال الإشارة إلى ذكره الذى محا ذكر الآخرين، ثم سيادته عليهم:

محوْتُ بذكرى فى الورى ذِكرَ من مضى وسدتُ فلا زيدُ يُقالُ ولا عمرو^(٢)

ويبلغ اعتداده بنفسه وبهمته الدرجة التى يضى فيها على نفسه ظلاً من القداسة:

ولو صَلَّتِ العُربُ يومَ الوغى لأبطالها كنتُ للعُربِ كَعَبَةٍ^(٣)

وعلى هذا النحو تتجمع الصيغ السابقة لتكشف عن ملمح من ملامح شخصية عنتره وهو يقينه بفرديته، وعدم مثلية أحد له. بل وحرصه على أن يحيط ذاته بموكب من التوقير الذى يبلغ درجة التقديس ، وهو بلا شك رد فعل لما لقيه من هوان وتدنيس.



ثانياً : سواد اللون / بياض الفعل

لقد ورث عنتره سواد لونه من أمه زبيبة، وما كان فى وسعه التخلص من هذا السواد، فسواد اللون الموروث موقف مفروض ونهائى، ولا قبل للشاعر بتغييره، والإنسان يجد نفسه سواء وهو قادم إلى الحياة، أم وهو يواصل مسيرته فيها - يجد نفسه فى مواجهة بعض المواقف النهائية "ويقصد بها تلك المواقف المفروضة على الموجود، ولا يملك منها فكاكاً. الموقف النهائى بمثابة سور نصطدم به باستمرار، دون أن نستطيع الخروج منه ولا اقتحامه. فالميلاد فى يوم كذا فى بلد كذا من أبوين هما فلان وفلانة، هذا أمر لا فكاك منه، ولا يستطيع شئ أن يغيره"^(٤)

(١) الديوان. ص ١١٤. (٢) الديوان. ص ٧٢. (٣) الديوان ، ص ١٠.

(٤) د. عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، ص ١٣٧.

ولكن إذا كان عنتره لا يملك الفكاك من أبيه، إلا أنه استطاع أن يجبر هذا الأب على الاعتراف به، وإذا كان لا يملك الفكاك من أمه زبيبة السوداء، إلا أن هذه العبودية الموروثة كانت الوقود الذى فجر فى نفسه التوق لنسائم الحرية، أما سواد الجلد فقد استعاض عنه ببياض الخصال والشمائل، وهكذا لم يستسلم أمام هذه المواقف النهائية، ذلك أنه " فى مقابل هذه المواقف النهائية تقف الحرية، التى بها وحدها يستطيع الموجود أن يحقق إمكانيات وجوده الماهوى على هيئة الآنية. ومن هنا تنشأ "ديالكتيك" مستمر التوتر بين الموقف النهائى من ناحية، وبين الحرية التى هى الصفة الأصلية فى الوجود الماهوى من ناحية أخرى، وفى هذا الصراع يقوم معنى الوجود"^(١).

وسواد الجلد هو أحد المواقف النهائية التى فرضت على عنتره بحكم الوراثة، أو هو أحد الأسوار العالية التى وضعت حiale، وهو لا يملك إلى تخطيها سبيلا. وكان يؤلمه تناقض قومه، وذلك حين يعترفون بمكانته فى ساعة الحاجة، ثم لا ينفكون يعيرونه بما ورث من سواد:

ينادوننى وخيل الموت تجرى محلُك لا يعادِلُه محلُّ
وقد أمسوا يعيبونى بأمرى ولونى، كلما عقدوا وحلوا^(٢)

ويلاحظ تكرار اقتران السواد بالعيب، وغالبا ما ترد الكلمة المعبرة عن العيب فى صيغة المضارع المسند إلى ضمير الغائبين، والذى يشير إلى قوم الشاعر الذين ما يفتأون يعيبون عليه سواد لونه:

يعيبون لوني بالسواد وإنما فعَالُهُم بالخُبث أسودُ من جلدى^(٣)
يعيبون لوني بالسواد جهالةً ولولا سوادُ الليل ما طلع الفجر^(٤)
لئن يعيبوا سوادى فهو لى نسبٌ يوم النزال إذا ما فاتنى النسبُ^(٥)
وان يعيبوا سوادًا قد كسيتُ به فالدرُّ يستره ثوبٌ من الصَّدْفِ^(٦)
وما وجدَ الأعادى فى عيباً فعابونى بلونٍ فى العيون^(٧)

(١) المرجع السابق . ص ١٣٧ . (٢) الديوان، ص ١٠٥ . (٣) الديوان، ص ٥٠ .

(٤) الديوان، ٧٢ . (٥) الديوان، ص ١١ . (٦) الديوان، ص ٨٨ .

(٧) الديوان، ص ١٤٩ .

أول ما يلاحظ هنا أن ضمائر المتكلم المنطوية على هذه الصيغ " **لوني** - **جلدي** - **سوادي** - **فاتني** - **كسيت** - **في** " تقف بإزاء واو الجماعة التي ترد مزودة بسلاح العيب تلقى به في وجه الشاعر ، ولعل هذا يكشف تجليا آخر من التجليات التي دفعت الشاعر للتمترس خلف ضمير المتكلم، يدفع به عن نفسه هذه المرة ما يتعرض له من انتهاك معنوي يقصد إلى الحط من شأنه وذلك بالعيب فيه، بل بالإصرار على تكرار هذا العيب ؛ وسنلاحظ هذه الصيغ الواردة على الترتيب في النماذج الخمسة السابقة: "**يعيبون** - **يعيبون** - **لنن يعيبوا** - **وان يعيبوا** .. - **فعابوني**" لقد عابه الناس وحكموا عليه من خلال لون جلده الأسود، لكن هذا اللون - فيما يرى صاحبه - يخفى وراءه جوهرًا نظيفًا ودرا ثمينًا، والشاعر يؤكد على هذا الأمر من خلال التصوير، فلئن عيب بسواده " فالدر يستره ثوب من الصدف" ^(١) و " لولا سواد الليل ما طلع الفجر" ^(٢)

وليس **يعيب** السيف إخلاق غمده إذا كان في يوم الوغى قاطع الحد ^(٣)

وهي كلها تصاوير تؤكد على دلالة واحدة وهي أن المظهر الذي لا يروق قد يخبئ وراءه جوهرًا صافيا ودرا ثمينًا، وعلى هذا ينبري الشاعر للدفاع عن لونه بحيل مختلفة أهمها أن هذا اللون ليس هو المحك في الحكم على الإنسان، بل المحك الحقيقي هو فعل الإنسان:

ومن قال **إني أسود** **ليعيبني** **أريه بفعلي** أنه أكذب الناس ^(٤)

فهذا الذي يتقول عليه لا يملك غير الكلام، بيد أن الشاعر يملك القدرة على أن يرد عليه بفعله ليكشف ما ينطوي تحت هذا الكلام من ادعاء كاذب، ويصل الشاعر إلى أبعد من ذلك حين يتخذ من سواده مفخرة:

وإن **عابت** **سوادي** فهو فخري لأنني **فارس** من نسل **حام** ^(٥)
وما **عاب** **الزمان** على **لوني** ولا **حط** **السَّواد** رفيع **قدري** ^(٦)

(١) الديوان . ص ٨٨ . (٢) الديوان. ص ٧٢ . (٣) الديوان . ص ٥١ .

(٤) الديوان . ص ٧٥ . (٥) الديوان. ص ١٣٨ . (٦) الديوان. ص ٦٦ .

وينتهي الشاعر إلى هذا الحكم العام مبرئاً به ساحته، وهو أن الزمان، لم يعب عليه ولا على أمثاله سواد اللون، فما بال هؤلاء الأقوام يعيبونه بما ليس عيباً في حكم الزمان.

ولئن كان عنتره أسود اللون إلا أنه أبيض الفعال، وهو يعبر عن هذا المعنى في تنويعات، فهو تارة أبيض السيف، وثانية أبيض الفعل، وثالثة أبيض الشمائل، ورابعة أبيض الخصال، وتأتى كل هذه التنويعات مقترنة بالسواد الذى عيب به :

- ١ - ولما أوقدوا نار المنايا بأطراف المثقفة العوالى
- طفأها أسود من آل عبس بأبيض صارم حسن الصقال^(١)
- ٢ - شبيه الليل لوني غير أنى بفعلى من بياض الصبح أسنى^(٢)
- ٣ - سوادى بياض حين تبدو شمائلى وفعلى على الأنساب يزهو ويضخر^(٣)
- ٤ - تُعيرنى العدا بسواد جلدى وببيض خصائلى تمحو السوادا^(٤)
- ٥ - وإن كان لوني أسودا فخصائلى بياض ومن كفى يستنزل القطر^(٥)

وهكذا يتخذ الشاعر من بياض فعله حجة يقذف بها فى وجه من يعيبونه بسواد شكله أو لونه .

لقد تقبل عنتره الحياة، فكان لابد من أن يتقبل معها ما يكتنفها من شرور ونقائص، أو ما يُعدُّ كذلك فى نظر الهيئة الاجتماعية. ومن هنا وجدنا أن موقف عنتره من سواد لونه ليس موقف الساخط المتبرم، ولكن موقف الراضى القابل، بل يتحول أحيانا إلى موقف التباهى المفتخر، فهو يقول بأعلى صوته مشيراً إلى نفسه:

- وأنا الأسود والعبد الذى يقصد الخيل إذا النقع ارتفع^(٦)
- ويقول مشيراً إلى أمه:
- وأنا ابن سوداء الجبين كأنها ضبع ترعرع فى رسوم المنزل^(٧)

(١) الديوان، ص ١١٣. (٢) الديوان . ص ١٤٥. (٣) الديوان. ص ٦٦.

(٤) الديوان. ص ٤٦. (٥) الديوان. ص ٧٢. (٦) الديوان . ص ٨٠.

(٧) الديوان. ص ١١١.

فلا لونه ولا اسم أمه سوءة ، ما دامت همته تعلو على همم الآخرين:

ما ساءنى لىونى واسم زبيبة^(١) إذ قصرت عن همتى أعدائى^(٢)

وهكذا يتقبل عنثرة معطيات الوراثة قبولاً حسناً، دون أن يعلن براءته من اسم "زبيبة"، ذلك الاسم الذى كان يطلقه أبناء القبيلة مقترناً بالعار والذل، بيد أن عنثرة كان قد تقبل حياته رغم العقبات الكئود المحيطة به، وهذا القبول فى حد ذاته هو أولى الخطوات التى تصل بعنثرة إلى طريق الحرية، ذلك أن الحرية تتمثل فى ذلك القبول الحقيقى الذى بمقتضاه نأخذ على عاتقنا (فى شجاعة مطمئنة متبصرة) مسئولية وجودنا، فنحاول أن نخلق من مظاهر عبوديتنا وسائل للتححرر، ونعمل على أن نخلع على حياتنا معنى شخصياً أصيلاً^(٣). وكان " الفعل " والقدرة عليه هو الوسيلة التى يشكل عنثرة من خلالها ذاته، والوسيلة التى يدرأ بها شر سلبيات مجتمعه، ثم هو الوسيلة التى يتيه بها على أقرانه من المعيرين والمحقرين:

لئن أك أسوداً فإلى ك لىونى	وما لسواد جلىدى من دواء
ولكن تبعد الفحشاء عنى	كبعد الأرض عن جو السماء ^(٤)
وإن كان جلىدى يرى أسوداً	فلى فى المكارم عز ورتبة ^(٥)
ألا يا عبل قد عاينت فعلى	ويان لك الضلال من الرشاد
وإن أبصرت مثلى فاهجرينى	ولا يلحقك عار من سوادى ^(٦)

والتأكيد على معاينة الفعل المضاف إلى ضمير المتكلم فى المثال الأخير هو أحد تجليات البحث عن حيثيات لإثبات الجدارة.



(١) الديوان، ص ٨.

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة (د.ت) ص ٢٠٨.

(٣) الديوان. ص ٨.

(٤) الديوان. ص ١٠.

(٥) الديوان ، ص ٤٥.

ثالثاً : الفعل وتحقيق الذات

إن ظروف عنتره أنضجته وجعلته لا يتحمل تبعات وجوده فحسب، بل تبعات تجنب الآخرين عليه، وكان الخلاص هو أن يلوذ بـ "الفعل" يحقق من خلاله ذاته، ويدحض به موقف الآخرين المعادى. إن "الفعل" هو الفرصة التي يستطيع أن يواجه العالم من خلالها، وهو الوسيلة لمواصلة الحياة كي يثبت لنفسه وللآخرين أنه ليس مجرد "شئ" في القبيلة. و "الفعل" هو السبيل إلى تغيير ما يرفضه من المعطيات التي وجد نفسه محملاً بها، إما بفعل الوراثة مثل سواد اللون، وإما بفعل التقاليد مثل معاملته كعبد. أما سواده فلا قبل له بتغييره، ولكنه سيغير النظرة إليه وسيحاول أن يلفت نظر المجتمع إلى أن سواد الفعل لا يضر مع بياض الشمائل، وأما العبودية المفروضة عليه فسيحاول الخلاص منها، فلئن كان قد ولد عبداً فإنه سيحاول من خلال "الفعل" أن يعيش حراً. و "الفعل" يعنى ببساطة الغزو والسعى نحو استرداد الذاتية وامتلاك الحرية. ويمكن حصر حركة الفعل لدى عنتره في دائرتين : الفعل مستقلاً، والفعل مرتبطاً بالقول.

١ - دائرة الفعل المستقل :

ويأتى حديث عنتره عن فعله فى هذه الدائرة مستقلاً عن العناصر الأخرى، إنه يريد أن يثبت فاعليته من خلال إلحاحه على ذكر فعله الذى يتصاعد من خلال استخدام صيغ "فعلى" و"فعالى" و"فعالى" :

أنا الأسد الحامى حمى من يلوذ بى وفعلى له وصفاً إلى الدهر يُذكرُ
إذ ما لقيت الموت عممت رأسه بسيف على شرب الدما يتجوهر^(١)

ولأن المحبوبة تعد حافزاً أساسياً يفجر ينباع الفعل لدى صاحبنا فإنه يسود لو عرض "فعله" أمامها:

يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا من كل شلو بالتراب معفر^(٢)

(١) الديوان. ص ٦٦.

(٢) الديوان. ص ٧١.

وتتتابع أفعال الأمر في المثال التالي راجية من المحبوبة أن تعاین البطل
القادر على الفعل:

قضى وانظري يا عبل فعلى وعائني طعاني إذا ثار العجّاجُ المكدرُ
تري بطلا يلقي الفوارسَ ضاحكا ويرجعُ عنهم وهو أشعثُ أغبرُ^(١)

وفي سبيل التركيز على " الفعل " ينتقل الشاعر من الحديث عن " فعله " بصيغة المفرد إلى الحديث عن " فعّاله " بصيغة الجمع، يقول:

وقد شاهدتُم في يوم طي فعّالي بالمهنّدة الحدياد^(٢)
سلى يا عبل عمرا عن فعّالي بأعداك الألى طلبوا قتالي^(٣)
يا عبل إن سفكوا دمي ففعّالي في كل يوم ذكرهنّ جديد^(٤)

وعلى هذا يتراوح حديث الشاعر عن فعله تارة بصيغة المفرد، وأخرى بصيغة الجمع، لكنه في كلتا الحالتين يثبت جدارته وقدرته على أن يحدد مصائر الآخرين، وفعله بهذا يعد رد فعل لما فعله الآخرون به، فكما حجموه وحددوا مصيره بفعالهم، فما هو الآن يحدد مصائرهم بفعله. وهو - من باب أولى - يخط مصير نفسه من خلال تحويل إمكاناته الذاتية إلى واقع موضوعي يصوغ هذا المصير.

٢ - دائرة الفعل / القول:

ويقترن في هذه الدائرة الفعل بالقول، ليعكس الأول ملامح الفارس، ويعكس الثاني ملامح الشاعر. وعنصرة حين يجمع بين الملمحين فكأنما يعلن أنه قد حاز أقصى ما يمكن أن تطمح إليه قبيلة، ألم تكن القبيلة تقيم الأفراح وتذبح الذبائح لميلاد شاعر؟ فما بالنا إذا كان فارسا شاعرا، إن اعتداد عنصرة بنفسه قد فاق كل حد:

فلئن بقيت لأصنّعن عجائبا ولأبكمن بلاغة الفصحاء^(٥)

وهو يرى أنه أولى من قومه بكل مكرمة ، مادام يتفوق عليهم في القول وفي العمل:
ماذا أريد بقوم يهدرون دمي ألسنت أولاهم بالقول والعمل^(٦)

(١) الديوان. ص ٦٧. (٢) الديوان. ص ٤٢. (٣) الديوان. ص ١١٣.

(٤) الديوان. ص ٥٢. (٥) الديوان. ص ٨. (٦) الديوان. ص ١١٠.

ويخاطب أحد أبناء القبيلة الذين ناصبوه العدا، بأن رده عليه سيكون قولاً و عملاً:

لقد عاديتَ يا ابنَ العمِّ ليشاً شجاعاً لا يَمَلُّ من الطُّرادِ
يردُّ جوابَهُ قـوْلاً وفـعـلاً بيضِ الهنْدِ والسُّمْرِ الصَّعَادِ^(١)

وحين يتودد إلى محبوبته فبفعله وبمنطقه:

سلى يا عبل عمرا عن فعالي بأعدائك الألى طلبوا قتالي
سليهم كيف كان لهم جوابي إذا ما قال ظنك في مقالي^(٢)

وتشع دلالات كلتا الدائرتين : دائرة الفعل المستقل، ودائرة الفعل/القول- تشعان بقدرة الشاعر وجسارته، وامتلاكه لخاصيتي الفعل والقول، ومن ثم يظل كيانه متفرداً، وذاته حاضرة، بل وطاغية. ومن خلال تحقيق الذات لا يكتسب حريته فحسب، بل يصنع حياته أيضاً " فنحن لا نحيا حقاً (أعنى بالمعنى الملىء لهذا الكلمة)، اللهم حين "تؤكد ذواتنا" - بمقتضى ما لدينا من حرية، وبفعل ما نتمتع به من قوة - متخذين لنا مكاناً في صميم العالم، محققين عن طريق الحياة طريقاً شاقاً شائكاً، محفوفاً بالمخاطر والمصاعب، ولكنه أيضاً ممتع شائق قد يقتضى فى النهاية بعض المغام والمكاسب، على شرط أن يعرف الإنسان كيف يؤكد ذاته فيما وراء حتميات الوقائع الطبيعية، وكيف يحيل الفشل نفسه إلى نجاح، وكيف يعدل من دلالات الأحداث حتى يخلع على الكون قيمة ومعنى. وحين يعرف الإنسان كيف يواجه البيئات الموضوعية بالقوة الشخصية التى تحيل "الواقعة" نفسها إلى "قيمة" فهناك قد يكتسب مصيره الشخصى طابع "الرسالة" الميتافيزيقية بمعنى الكلمة"^(٣).

ولابد أن عنتره كان قد عقد مقارنة بين موقعه من المؤسسة الاجتماعية التى وجد نفسه منتمياً لها بحكم المولد والنشأة، وموقع الفتيان الأحرار فى هذه المؤسسة، ولابد أنه قد تساءل عن وضعه وعن وظيفته، فلما ألقى نفسه لا يعدو أن يكون عبدا يرعى القطعان ويحلب لبنها ويجتز صوفها ، فى حين يتسيد

(١) الديوان . ص ٤٢ .

(٢) الديوان . ص ١١٣ .

(٣) د. زكريا إبراهيم . مشكلة الحياة ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

الفتيان الآخرون ويتصدرون - لما ألقى نفسه كذلك نمت في داخله بذرة التمرد والعصيان، الأمر الذى فتح الطريق أمامه ليقتنص حرите التى كان يمكن أن تخبو لو أنه انصاع لواقعه واستسلم لقيم مؤسسته.

لقد أدرك عنتره أن الحرية التى يسعى إليها لن تُمنح له بقرار من القبيلة، لأن طبيعة قيم القبيلة لا تسمح بإصدار هذا اللون من القرارات، ولذلك كان عليه أن يسعى لانتزاع هذه الحرية، وبحسبه أن يؤمن بينه وبين نفسه بأنه حر لكى يظفر بحريته، ومادام قد بلغ إلى درجة اليقين بأنه لم يخلق إلا ليكون حراً، فعليه أن يدفع ثمن هذه الحرية، ولذا فإن القرار الذى صدر ليصبح بموجبه حراً لم يأت من قبيل رفع الظلم، وإنما كان قراراً مشروطاً " كر وأنت حر " ولكن هذا الشرط لا يضيره، بل يتيح له الفرصة ليثبت أنه جدير بهذه الحرية، وأن قرار القبيلة السابق كان باطلاً.

واستكمالا لهذه الدائرة (الفعل / القول) نعد إلى تحليل هذا النص^(١) :

- ١ - يا دار أين ترحل السكبان
 - ٢ - بالأمس كان بك الظباء أوانسا
 - ٣ - يا دار عبلة أين خيم قومها
 - ٤ - ناحت خميلات الأراك وقد بكى
 - ٥ - يا دار أرواح المنازل أهلها
 - ٦ - يا صاحبي سل رنع عبلة واجتهد
 - ٧ - يا عبل ما دام الوصال لياليا
 - ٨ - ليت المنازل أخبرت مستخيرا
 - ٩ - يا طائرا قد بات يندب إلهه
 - ١٠ - لو كنت مثلى ما لبثت ملونا
 - ١١ - أين الخلى القلب ممن قلبه
 - ١٢ - عرنى جناحك واستعردمعى الذى
 - ١٣ - حتى أطيّر مسائلا عن عبلة
- وَعَدَتْ بِهِمْ مِنْ بَعْدِنَا الْأَظْعَانُ
وَالْيَوْمَ فِي عِصْيَانِكِ الْغُرَيَّانُ
لَمَّا سَرَتْ بِهِمْ الْمَطِيُّ وَبَانُوا
مِنْ وَحْشَةٍ نَزَلَتْ عَلَيْهِ الْبَانُ
فَإِذَا نَأَوْا تَبْكِيهِمْ الْأَبْدَانُ
إِنْ كَانَ لِلرَّيْعِ الْمَحِيلِ لِسَانُ
حَتَّى دَهَانَا بَعْدَهُ الْهَجْرَانُ
أَيْنَ اسْتَقَرَّ بِأَهْلِهَا الْأَوْطَانُ؟
وَيَنْوُحُ وَهُوَ مُؤَلِّسٌ حَيْرَانُ
حُسْنًا وَلَا مَالَتْ بِكَ الْأَغْصَانُ
مَنْ حَرَّ نِيرَانِ الْجَوَى مَا لَنْ
أَفْنَى وَلَا يَفْنَى لَهُ جَرِيَانُ
إِنْ كَانَ يُمَكِّنُ مِثْلَى الطَّيْرَانِ

تتحرك القصيدة بين الشاعر الذى يبعث الرسالة ممثلاً فى ضمير المتكلم، والمخاطب الذى يتبدى فى أربعة مظاهر تشكل كل منها وحدة من وحدات النص:

١- الوحدة الأولى : يخاطب الشاعر فيها الدار؛ دار المحبوبة. وتتكون من الأبيات (١ : ٥).

٢- الوحدة الثانية: يخاطب فيها الشاعر صاحبه وتتكون من البيت (٦).

٣- الوحدة الثالثة: يتوجه الخطاب فيها للمحوبة وتتكون من البيتين (٧، ٨).

٤- الوحدة الرابعة: يتوجه الخطاب فيها للطائر وتتكون من الأبيات (٩ : ١٣)

وعلى هذا يظل النص رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخر، لكن إذا كان المرسل واحداً، فإن المرسل إليه يتعدد بتعدد الوحدات المشار إليها، ويتحدد من خلال صيغة النداء التى تصدر كل وحدة، وهذه الصيغة هى على الترتيب: يا دار، يا صاحبي، يا عبل، يا طائراً.

لكن هذا التعدد يعود - فى النهاية - مؤتلفاً فى وحدة واحدة يمكن أن نطلق عليها البحث عن الحبيبة النائية، ذلك أن كل الوحدات تنكسر فى النهاية للبحث عن الحبيبة والوصول إليها.

يبدأ البيت الأول من الوحدة الأولى بالنداء (يا دار) ثم تليه جملة استفهامية (أين ترحل السكان) ويلي الاستفهام استفهام آخر محذوف الأداة (أين) لكنها متضمنة فى السياق وأين " غدت بهم من بعدنا الأوطان " ؟

منذ البداية يرسم هذا البيت دائرة من القلق والتوتر تحيط بالشاعر، فالنداء، ثم جملتى الاستفهام (يا دار أين ... وأين) تصور حالة الفقد ومحاولة البحث عن المفقود، والمنادى الذى يعتصم به الشاعر هو (دار) ولكن أى دار؟ أو دار من؟ لا ندرى، والمفقود الذى يبحث عنه الشاعر هو (السكان) وهى كلمة عامة لا تتحدد، يساعد على اتساع رقعة هذا التعميم أن المنادى (دار) بلا ملامح. يأتى البيت الثانى فى ثوب تقريرى ليظهر الأثر السلبي الذى تركه رحيل السكان عن هذه الدار، أو حال هذه الدار بين الأمس (قبل رحيل السكان) واليوم (بعد الرحيل).

بالأمس كان بكِ الأطباء أوانساً واليوم فى عَرَصَاتِكِ الغريبان

يكشف الشطر الأول عن ملمح من ملامح المفقود، نفهمه من خلال لفظ (الظباء) وهو لفظ تاريخي ارتبط بمكان تاريخي أيضا، ما إن يذكر حتى يستحضر ما ارتبط به (النساء) ويعزز هذا الفهم الحال (أوانسا)، ويعززه أكثر هذا السياق المتدرج (الدار - السكان الذين غدت بهم الأظعان - الظباء - الأوانس)، فالدار هي المكان، والسكان هم الذين يحتويهم المكان، والظباء تشبيه لهؤلاء السكان، هكذا يتدرج الشاعر من العام إلى الخاص، وها هو ينتقل درجة أخرى نحو الخصوصية حين يكشف لنا في مطلع البيت الثالث لمن تكون الدار في قوله : (يا دار عبلة)، وهنا ندرك بصورة محددة عن يبحث الشاعر، لكنه يرتد ثانية إلى التعمية أو التعميم، وذلك من خلال جملة الاستفهام التي تعقب صيغة النداء (أين خيم قومها؟) وكأنه يسأل عن قومها (لا عنها) أين أقاموا خيامهم؟

أما الشطر الثاني من البيت (لما سرت بهم المطى وبانوا) فإنه تكملة للسؤال ، لكنه يكشف عن لوعة الفراق، وعن أن منظر الرحيل لا يفارق خيال الشاعر، وهو لذلك يسجله حسب ما رآه حيث تتبع أولا سير المطى، ثم كيف بانث بعد ذلك رويدا رويدا، نفهم هذا التدرج من إيقاع الفعل (بانوا) في آخر البيت حيث يعبر المد في (با) عن أن المطى أصبحت على مسافة بعيدة من البصر، أما المد في (نو) فيعبر - بقوته ثم هبوطه فتلاشيه - عن أنهم يختفون أو كادوا. ومن ثم نكرر أن نأى الحبيبة هو هاجس القصيدة، وكما جاء البيت الثاني تقريراً بعد صيغتي النداء فالاستفهام في البيت الأول، يجيء البيت الرابع هو الآخر تقريراً بعد صيغتي النداء فالاستفهام في البيت الثالث، حيث يختار الشاعر عنصراً من الطبيعة هو الشجر (خميلات الأراك - البان) ليظهر من خلاله وقع هذا الفراق على الطبيعة التي ناحت وبكت، لكننا نلاحظ أنه يسند الفعل (ناحت) إلى (خميلات الأراك)، بينما يسند الفعل (بكى) إلى (البان) فهل هذا إسناد عشوائي أم له دلالة؟.

معروف أن الخميطة هي الشجر الكثيف الملتف، وأن "خميلات" جمع خميطة. معنى هذا أن الشجر الكثيف سيكثر أكثر، وحزن هذا الشجر ، لا سيما إذا

هبت عليه الريح لن يكون بكاء، ولكن نواحا، أما شجر البان فهو شجر مستقيم ولذا يضرب به المثل في الاستقامة والرشاقة، وهو ليس كثيفا أو ملتقا، ومن ثم سيكون صوته أبعد ما يكون عن الصوت المرتفع (النواح) وأقرب ما يكون إلى الصوت الهادئ (البكاء) فإذا أضفنا أن لحبّ تمر هذا الشجر دهن طيب، فإن هذا يجوز للشاعر أن يصور هذا الدهن دموعا يذرفها البان ساعة البكاء.



قيل إن ثمة سيمترية بين البيتين (١ ، ٢) والبيتين (٣ ، ٤) حيث يبدأ الأول في كل منهما (١ ، ٣) بنداء ثم استفهام، أما الثانى في كل منهما (٢ ، ٤) فيأتى تقريرا يعبر الشاعر من خلاله عن إحساسه بجذب المكان وخوائه بعد رحيل المحبوبة. وأشير أيضا إلى تدرج الشاعر من العام (يا دار أين) إلى الخاص (يا دار عبلة أين) ويمكن أن يضاف أن هذه المراوحة بين النداء فالاستفهام من ناحية، والتقرير من ناحية ثانية تعطى الشاعر فرصة للتخفف من القلق والتوتر اللذين حاصراه منذ البداية، ولقد جاء هذا التخفف موازيا للتحول من العام إلى الخاص، حتى إذا أشرف الشاعر على البيت الخامس (نهاية الوحدة الأولى) يكون قد ألقى بكثير من توتره، ويكون بالتالى مؤهلا لتأمل هذا التوتر وهو بمعزل عنه، بعد أن كان جزءا منه، ومن ثم يأتى البيت الخامس مغموسا فى الحكمة التى هى بنت التأمل ، لا بنت القلق أو التوتر.

يا دارُ أرواحِ المنازلِ أهلُها فإذا نأوا تبكيهمُ الأبدانُ

فى البيت الرابع يبكى الشاعر الطبيعة، ممثلة فى الخمائل وهى شجر البان، هذه هى الرؤية الشعرية، لكن الحقيقة الواقعية هى أن الشاعر وحده هو الذى يبكى، وحين يبكى ، فإنه يجعل الدنيا كلها تبكى معه، ومن ثم يأتى البيت الخامس تبريرا لبكاء الشاعر المقنع، الحبيبة النائية هى الروح، وهى البدن، ومن حق البدن أن يبكى إذا فارقتة الروح. إنها إذن حالة (شجن) بعد أن تخلص الشاعر من حالة القلق، وأصبح الوقت مناسباً للبحث عن (صاحب) يسلى :

يا صاحبي سلْ رُبْعَ عبلة واجتهدْ إن كان للرَّيْعِ المحيلِ لسانُ

يوصف الربع بأنه (محيل) أى متغير، وتغير المكان عنصر من التغير الطارئ منذ أن (ترحل السكان) وتغير الزمان عنصر آخر، فالיום ليس مثل الأمس (البيت ٢)، ثم تغير الطبيعة التي تحولت إلى مآتم كبير من خلال بكاء شجر البان، ونواح خمائل الأراك (البيت ٤). لكن تجليات التغير هذه ليست إلا محاولة من الشاعر للاقترب الحثيث من جوهر التغير الذى يعانيه، ولأنه كذلك فإنه يأتى مقترنا باسم المحبوبة وذلك فى بداية الوحدة الثالثة:

يا عبل ما دام الوصالُ ليالياً حتى دهانا بعده الهجرانُ

وعلى هذا يقترب الشاعر حثيثاً من محبوبته بعد أن ظل يطوف فى عدة دوائر : (يا دار أين .. يا دار عبله أين .. يا دار .. يا صاحبي سل). والآن يصبح - لأول مرة - فى مواجهة مباشرة مع المحبوبة (يا عبل) وتقضى هذه المواجهة إلى أن يكشف بلغة الحقيقة لا بلغة المجاز، عن سر توتره وقلقه، وهو انقطاع الوصال واتصال الهجران. لكنه يريد أن يضع حدا لهذا الهجر فلا يجد سوى التمنى:

ليت المنازلَ أخبرتُ مُستخبراً أين استقرَّ بأهلها الأوطان؟

والاستفهام فى الشطر الثانى يأتى متخففاً من قلق الاستفهامين الأولين:

(يا دار أين ترحل السكان) و (يا دار عبله أين خيم قومها؟)

لقد كان فى البداية ينادى متسائلاً، أما الآن فإنه يتمنى وفى الوقت نفسه يقلل من حضوره وكأن الإجابة ستأتيه عن طريق إنسان آخر (ليت المنازل أخبرت مستخبراً أين..)

ثم تأتى الوحدة الأخيرة (الأبيات ٩ : ١٣) ليقال من هذا الحضور بشكل فنى، وذلك حين يُدخل على القصيدة عنصراً جديداً هو (الطائر) يتكئ عليه، ويعبر من خلاله عن إحساسه، أو هو يستغل هذا الخيط الموصول بينه وبين الطائر الذى فقد إلفه ليمرر بعضاً من شحنته من خلاله، لكنه فى نفس الوقت يستغل المفارقة بينه وبين الطائر، فهو مثقل، بينما الطائر خلى، وهو يعبر عن هذه المفارقة من خلال أداة الاستفهام (أين) ليبرز بُعد الشقة بينه وبين الطائر رغم وحدة الهم الذى يجمع بينهما (أين الخلى القلب ممن قلبه من حر نيران

الجوى ملآن)، وهو لذلك يريد أن يعقد علاقة تبادل بينه وبين الطائر (عرنى جناحك واستعر دمعى) ويصبح جناح الطائر فى هذا السياق وسيلة لإدراك المطى التى بانئت، والحببية التى نأت، ومن ثم تكون العلة من صيغة الخطاب (عرنى جناحك) هى (حتى أطيّر) والطيّران - فى عصر الشاعر - هو أسرع وسيلة لإدراك البعيد ، الراحل، النائى ، لكنه سرعان ما يرتد عن خياله إلى عجزه (إن كان يمكن مثلى الطيران)

وتستقر القصيدة فى النهاية مستسلمة على شاطئ اليأس ، ذلك أن كل المحاولات التى طرقها الشاعر لم تُجدْ فتيلًا فى تحقيق الحلم والأمنية. لكن يتبقى أن الشاعر يتنفس من خلال اللياذ بمفاتيح قد يظنها سبلا للخلاص، ورغم تعدد هذه المفاتيح إلا أنها ترتد إلى جذر واحد قار فى القصيدة وشاغل مواقع البداية فى الأبيات دائما، هذا الجذر هو صيغة النداء المشفوعة بجملة استفهامية أو بجملة خبرية ، وهذه هي الصيغ مقترنة بالأبيات الواردة فيها:

- ١ - يا دار أين ترحل السكان
- ٣ - يا دار عبلة أين خيم قومها
- ٥ - يا دار أرواح المنازل أهلها
- ٦ - يا صاحبى سل ربع عبلة واجتهد
- ٧ - يا عبل مادام الوصال لياليا حتى
- ٩ - يا طائرا قد بات يندب إلفه وينوح

لكن كل هذه النداءات تُوظف فى النهاية للبحث عن منادٍ واحد، هو المحبوبة، ولعل هذا ما يمنح القصيدة وحدتها الشعورية ويجعلها نفسا شعريا واحدا على مستوى الرؤية ، وعلى مستوى أداة التعبير .

أضف إلى هذا أن التراكيب اللفظية فى النص متجانسة وتنتمى إلى حقول دلالية واحدة أو متشابهة، فمثلا نلاحظ أن أداة الاستفهام "أين" تحتل ثقلا فى النص، وهذا أمر طبيعى ما دام هاجس هذا النص هو البحث عن الغائب، وهذه هي السياقات الواردة فيها:

- ١ - يا دار أين ترحل السكان ...
- ٢ - يا دار عبلة أين خيم قومها ...
- ٨ - ليت المنازل أخبرت مستخبرا أين ..
- ٩ - أين الخلى القلب ممن قلبه .. ملآن

وتكرار أداة الاستفهام (أين) المتسائلة عن المكان، يؤدى بالتالى إلى تكرار الكلمات التى تشير إلى هذا المكان، يتمثل التكرار - أولا - فى كلمة (دار) التى تتكرر ثلاث مرات فى الأبيات (١، ٣، ٥) ويتمثل - ثانيا - فى كلمة (المنازل) التى ترد مرتين فى البيتين (٥، ٨) وفى كلمة (الأوطان) التى ترد فى البيت (٨).

وتكرار الألفاظ التى تشير إلى المكان، يفضى هو الآخر إلى تكرار الألفاظ الدالة على (مَنْ) يقطنون المكان، ويلاحظ أيضا التدرج هنا من العام إلى الخاص. هم فى البيت الأول (السكان) وهى لفظة - كما ترى - عامة، لكنهم يصبحون فى البيت (٣) (قومها) وهنا تتحدد الكلمة درجتين، الأولى من خلال لفظ (قوم) الذى يشير إلى جماعة الرجال من الأقارب، والثانية من خلال الإضافة حيث يشير الضمير (ها) إلى واحدة بعينها وهى (عبلة). وهم فى البيت (٥) وكذا البيت (٨) "أهلها" وهنا نقرب درجة أكبر نحو التحديد، ذلك أن الأهل هم، بالدرجة الأولى أهل البيت.

وهنا يبدو سؤال، لماذا عبر الشاعر عن محبوبته باسمها المجرد مرة واحدة (يا عبلة) البيت (٧)، بينما عبر عنها من خلال الضمير المتصل (ها) ثلاث مرات فى كلمتى "قومها" (ب ٥) و "بأهلها" (ب ٨).

يمكن أن يُفسَّر هذا - فى ضوء النص - بارتباط عبلة فى حِلِّها وترحالها بقومها أو أهلها، فهى جزء منهم، وهى لا تستطيع - بحكم التقاليد - أن تتفصل عنهم، إذا رحلوا رحلت، وإذا أقاموا أقامت، هم يهيمنون عليها، والشاعر يدرك تماما أن الطريق إلى عبلة لابد أن تمر بقومها (الدائرة الكبرى) ثم بأهلها (الدائرة الصغرى). ومن ثم كان التعبير عنها من خلال الضمير (ها) المتصل مرة - "قوم" ومرتين بـ "أهل". ويشير هذا التدرج العددي إلى أن الدائرة تكون أكثر إحكاما كلما ضاقت.

من خلال العرض السابق يتضح :

- * التسلسل المنطقي لرؤيا النص، وذلك حيث يتدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية.
 - * تمركز وحدات النص حول صيغة محددة هي صيغة النداء .
 - * تجانس الألفاظ والتعبيرات وتراسل الكلمات.
- تكشف هذه الأمور الثلاثة عن وحدة النص وانسجامه ورشاقة قوامه، واتصال ذلك بخصوصية الشاعر الذي أخلص لنفسه فجاءت تجربته تعبيراً عن هموم الأنا، وليست تصويراً لطموح ال (نحن) وكان بذلك صاحب الفضل في إرساء حساسية ذاتية جديدة في الشعر الجاهلي، تقف بإزاء مدرسة الشعر المسفوح على أعتاب القبيلة.



رابعاً: الامتلاك وتدعيم الذات

طبيعي أن يفخر عنتره بما لديه، لاسيما إذا كان يعز على الآخرين الحصول على مثل ما لديه، وأكثر الأشياء التي يعتز عنتره بامتلاكها هي ما يدعم من خلالها ذاته، ولذا ستتكرر صيغة (لي) ليعبر من خلالها عن الامتلاك، سواء أكان هذا الامتلاك لأشياء مادية، أم لأمر معنوية. وما دمنا بصدد الحديث عن عنتره ، فإنه لا يتوقع أن يقول : "لي أب" أو "لي عم" أو "لي خال" ولكننا نتوقع أن يقول :

يسابقُ الطيرَ حتى ليس يلتحق	ولي جوادٌ لدى الهيجاءِ ذو شغبٍ
يشقُّ هامَ الأعادي حين يُمتشقُّ ^(١)	ولي حسامٌ إذا ما سُلَّ في رهجٍ
إذا سمعتُ به الأبطالَ ذُلُّوا ^(٢)	ولي في كل معركة حديثٌ
ولي عزمٌ أقْدُ به الجبالا ^(٣)	عتبتُ الدهرَ كيف يذُلُّ مثلي
تخرُّ لعظمِ هيبتِه البيوت ^(٤)	ولي بيتٌ علا فلكَ الثريا
سروأقوى من راسيات الجبال	إن لي همّةً أشدَّ من الصخر
لهداني وردني عن ضلالي ^(٥)	وسناناً إذا تعسّفتُ في اللي

(١) الديوان. ص ٩١. (٢) الديوان. ص ١٠٥. (٣) الديوان. ص ١١٤.
(٤) الديوان. ص ٢٥، يريد بيتاً من الأفعال والسجيا الكريمة. (٥) الديوان. ص ١١٢.

وحين يلقى الأعداء تكون اللحوم للطيور، والعظام للوحوش، والأسلاب للخيالة، بينما تكون النفوس والأرواح من نصيبه هو:

إذا التقيتُ الأعادي يوم معركةٍ تركتُ جمعَهُمُ المغرورَ ينتهبُ
لِيَ النفوسُ، وللطيور اللحومُ، وللوح شِ العظامُ، وللخيالة السلبُ^(١)

تتصافر هذه العناصر التي يفخر عنتره بامتلاكها لتومئ بملاح شخصية صاحبها، والتي يمكن أن تلخص في كلمتين هما " الفارس النبيل" وإن عكس كل عنصر - قبل ذلك - ملمحا خاصا. فـ " لى جواد" يعكس ملمح الفروسية، و " لى عزم" يعكس ملمح العزيمة القوية، و "لى فى كل معركة حديث"، يعكس ملمح الشهرة، و"لى همة" يعكس ملمح الهمة العالية، و"لى بيت" يعكس ملمح المنعة والكرم و "لى النفوس" تعكس ملمح العزة والنبل، أما "لى حسام" و"لى سنان" فيعكسان ملمح البطولة والإقدام. وهكذا يوظف حرف " اللام" المضاف إلى ضمير المتكلم لتدعيم الذات من خلال التأكيد على امتلاكها لأدوات القوة والعزة والمنعة.

خامساً: الإنكار / الإقرار

كانت الحرية صنوا لتحقيق الذات لدى عنتره، وما كان يمكن لهذه الذات أن تجد طريقها نحو التحقيق دون أن تكون مدفوعة بقوة داخلية يمكن أن نطلق عليها "السورة الروحية"، وعندما وجدت هذه السورة الروحية متنفسا لها فى أفعال البطولة الخارجية، كانت النتيجة الطبيعية هى السير فى طريق التحرر، والحرية تنمو وتتطور بنفس القدر الذى تظهر فيه عوائق على طريق التحرر، ومن ثم كانت حياة عنتره صراعا دائما، وجهادا مستمرا من أجل هذا التحرر. لقد كان عنتره وهو يمارس فعل "التحرر" يناهى عن قومه، ويبعد عن قبيلته، وهذا أمر طبيعى، لأن غيره من الفتيان الأحرار يمكنه أن يحقق ذاته فى إطار الحرية المكفولة له من قبل القبيلة، أما هو فليس ثمة بديل أمامه سوى طريق العبودية، وذلك إذا انصاع للاندماج فى بوتقة المؤسسة الاجتماعية، بيد أنه كان واعيا

(١) الديوان. ص ١١.

بوطأة العبودية التي يزرع تحت نيرها، وهذا الوعي هو الذى حرك دوافعه الباطنة نحو التحرر من القيود الخارجية، وظل ماضيا فى هذه الطريق إلى أن بلغ درجة " الانتصار الروحى " وهنا يمكن تلمس تفسير صائب لما عرف عن عنتره من سمو روحى ونبلى خلقى جعل منه مقدمة جيدة وتمهيدا طبيعيا للقيم الإسلامية التى ظهرت بعد ذلك بسنوات قلائل.

ولما كان عنتره قد ابتلى بـ "إنكار" قومه امتياز، فكان عليه أن يبحث عن مخرج ينتزع من خلاله "الإقرار" بهذا الامتياز.

وحديث عنتره المركز عن " الخيل " و "السيف" و "الرمح" ليس لمجرد إثبات البطولة، ولكنه كان يمارس حريته من خلالها، ألم يكن "عبدا" يؤمر فيطيع؟ ، أما الآن فإنه يمارس دور " السيد" مع فرسه وسيفه ورمحه. بل إنه يمارس دور " السيادة" على صعيد آخر، هو صعيد الكلمة، وذلك حين امتلك ناصيتها، وعبر بها عن انفعالاته، وسدد من خلالها ضرباته، ومن ثم انتلف الدوران : دور الفارس، ودور الشاعر، وتوجّها نحو غاية واحدة، هى تكريس دور " السيد" الجديد، كرد فعل على مكان " العبد" القديم.

يمكن رصد ثلاثة عناصر تكوينية يعبر الشاعر من خلالها عن التوتر الناشئ بينه وبين الآخرين، نتيجة تشككهم فى قدراته، أو جهلهم ببطولاته ، أو نسيانهم لمآثره وهذه العناصر هى:

١- السؤال / الإخبار .

٢- الجهل / العلم .

٣- النسيان / الذكر .

١ - السؤال / الإخبار :

لم يزل شبح العبد القديم يخاليل السيد الجديد، ومن ثم يصبح على الشاعر أن يدفع عنه هذا الشبح، ويثبت للآخرين أنه لم يعد مملوكا، بل أضحى يمتلك نفسه، لكنه يدرك أن مهمته فى إثبات سيادته جد عسيرة، لا سيما أن المحيطين به ليسوا مؤهلين اجتماعيا أو معنويا لأن يروا العبد الذى يمتلكونه وقد أصبح يمتلك نفسه، والأمر بالنسبة لعنتره يصبح أكثر خطورة، لا سيما أنه يمتلك من

المواهب ما يساعده على التعالى على سادته القدامى، ومن ثم أصبحت مهمته شاقة في إثبات ذاته أمام " آخر " لا يبالي، ومن هنا برزت صيغة لغوية عبّر الشاعر من خلالها عن تحريضه لهذا الآخر الذى يشك - غالبا - فى قدرات الشاعر، وهذه الصيغة يمكن تسميتها بـ "السؤال / الإخبار" وذلك للاقتزان المتواتر بين طرفيها، فعنزة يحرض الآخر المتشكك أن يسأل من خلال إحدى صيغ الأمر "سل"، "سلى، هلا سألت، سألنى" وسرعان ما تأتي الإجابة بإحدى هذه الصيغ "يخبرك - أجابك - ينبئك" لكن يلاحظ ندرة ورود هذه الصيغة فى سياق عام، وأغلب ورودها يكون مقترنا بعبلة، وهذا يدل على أنه إذا كانت قضية إثبات الذات من قبل الشاعر للآخرين ذات أهمية، فإن هذه الأهمية تصبح بالغة عندما تكون "عبلة" هى الطرف الآخر، ومن ثم كان تركز صيغة "السؤال / الإخبار" عند عبلة. ويلاحظ أن هذه الصيغة تخدم الاستراتيجية العامة التى يخطط لها، وهى أنها ستمنحه الفرصة للحديث عن ذاته بحيث يلوح فى نهاية كل منها وجه الشاعر من خلال " ضمير المتكلم " الذى لا يكاد يفارقه. وعند تأمل صيغة (السؤال / الإخبار) نكتشف أنها تتطوى على ثلاثة أبعاد أساسية:

البعد الأول: يتمثل فى صيغة السؤال والتى تتشكل فى مجموعة الصيغ المشتقة من مادة "سأل"، وترد - غالبا - فى صيغة الأمر - سلى - المراد به الرجاء، وقد ترد فى صيغة تحريضية - هلا سألت - تتطوى على شحنة أكبر من الرجاء والتمنى، وقد ترد فى صيغة شرطية : (لو سألت..)، (لئن سألت..) يمتزج فيها الرجاء والتمنى بالتحريض.

البعد الثانى: ويتمثل فى المسئول الذى يُطلب من عبلة أن تسأل لتعرف ما تجهله، أو ما قد تجهله، أو ما يحرص الشاعر على أن تعرفه. وقد يكون هذا المسئول مطلقا بحيث يشمل "كل حى" وقد يكون قبيلة أو عشيرة "قزارة - خثعم - ضبة - بكر - بنوعك ... " وقد يكون فئة متميزة "الأبطال - الفوارس"، وقد يكون حيوانا "الفرس - الخيل"، وقد يكون أداة أو جمادا "السيف - الرمح - الجبلين".

البعد الثالث: ويتمثل فى الخبر التى ستتلقاه المحبوبة، أو الذى يحرص الشاعر على أن يبلغها إياه على لسان كل "المسؤولين" السابقين، ويأتى الخبر ذا

دلالة مركزية واحدة وهى الإشادة بشجاعة المسئول عنه والتتويه
بخصاله الحميدة وفعاله المجيدة وإن تعددت بعد ذلك التراكيب الدالة ،
مثل : .. أننى أنا عنتره ، ... أننى بطل ، .. أغشى الوغى ، ... كيما
تخبرى بفعائلى ، .. أن عزمى ... ، .. أن همتى .."

وعلى هذا لا يكف عنتره عن التوسل لعبلة حيناً، وتحريضها حيناً آخر كي
تسأل عنه حتى تقف على حقيقته:

سلى يا عبل عمراً عن فعالى	بأعداك الألى طلبوا قتالى
سليهم كيف كان لهم جوابى	إذا ما قال ظنك فى مقالى ^(١)
سلى يا عبلة الجبلين عنا	وما لاقت بنو الأعجام منا
أبدنا جمعهم لما أتونا	تموج مواكب إنساً وجنأ ^(٢)
سلى عنا الفزاريين لما	شفينا من فوارسها الكبودا
وخلينا نساءهم حيارى	قبيل الصبح يلطمن الخدودا ^(٣)
سلى يا ابنة الأعمام عنى وقد أتت	قبائل كلب مع غنى وعامر
تموج كموج البحر تحت غمامة	نسجت من وقع ضرب الحوافر
فولوا سراحاً والقنا فى ظهورهم	تشك الكلى بين الحشا والخواصر ^(٤)
فلئن صرمت الحبل يا ابنة مالك	وسمعت فى مقالة العذال
فسلى لكىما تخبرى بفعائلى	عند الوغى ومواقف الأهوال ^(٥)
فسلى بنى عك وخثعم تخبرى	وسلى الملوك وطئ الأجيال
وسلى عشائر ضبة إذ أسلمت	بكر حلائلها ورهط عقال
وبنى صباح قد تركنا منهم	جزرا بذات الرمث فوق أثال ^(٦)
سلى سيفى ورمحى عن قتالى	هما فى الحرب كانا لى رفاقا
سقيتهما دماً لو كان يسقى	به جبلا تهامة ما أفاقا ^(٧)
فسائلى فرسى هل كنت أطلقه	إلا على موكب كالليل محتبك

(١) الديوان . ص ١١٣ . (٢) الديوان. ص ١٤٤ ، ١٤٥ . (٣) الديوان. ص ٤٥ .

(٤) الديوان. ص ٦٨ . (٥) الديوان. ص ١٠٦ . (٦) الديوان. ص ١٠٧ .

(٧) الديوان. ص ٩٤ .

فسألت السيفَ عنى هل ضربتُ
وسألت الرمحَ عنى هل طعنتُ
يومَ الكريهةِ إلا هامة الملك
إلا المدرَّعَ بين النحر والحنك^(١)

إن تحريضه وإصراره على سؤال " السيف والرمح والخيـل " لهو إلحاح على إبراز جانب البطولة فيه، وهو جانب يتفرد به، وهو يشعرنا بهذا التفرد من خلال تعمده نسبة هذه العناصر إليه:

- سلى سيفى ورمحى

- سألتى فرسى

وفى هذه النسبة ما يشى بتفرد هذه العناصر أيضا، فليس سيفه مثل بقية السيوف، وكذلك رمحه وفرسه، لكن الدلالة الأعمق هى تفرد ممتشق السيف، وحامل الرمح، وراكب الفرس، هو هنا يذكرنا بقول خلفه المشهور:

الخيـل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فلئن وردت مفردات البطولة فى نسق عطفى، غير منسوبة إلى صاحبها، إلا أنها تعود لتترد إليه من خلال جملة "تعرفنى" وكأن هذه العناصر لا تعرف غير الشاعر، وبذلك يصبح منفردا فى البطولتين: الميدانية التى يمثلها " الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح " والأدبية التى يمثلها "القرطاس والقلم".

ويلاحظ أن عنتره وهو يحرض عبلة على أن "تسأل" عنه، لا يطلب منها أن تسأل المراءوغين أو الحاقدين الذين لا يأمن أن يأتى الكذب من جانبهم بدافع العصبية، ولكنه يطلب منها أن تسأل الكائنات أو الأتوات التى لا تكذب ولا تحقد:

سَلِ المَشْرِفَى الهِنْدَوَانَى فِى يَدَى	يُخْبِرُكَ عَنَى أَنْنَى أَنَا عَنْتَرُ ^(٢)
هَلَا سَأَلْتَ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ	إِنْ كَانَ بَعْضُ عِدَاكَ قَدْ أَغْرَاكَ
يَخْبِرُكَ مِنْ حَضَرِ الشَّامِ بِأَنْنَى	أَصْفَيْتُ وَدًّا مِنْ أَرَادَ هَلَاكَى ^(٣)
هَلَا سَأَلْتَ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ	إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمَى
يَخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الوَقِيعَةِ أَنْنَى	أَغْشَى الوَغَى وَأَعِضُّ عِنْدَ المَغْنَمِ ^(٤)
أَعْبَلَةَ لَوْ سَأَلْتَ الرَّمْحَ عَنَى	أَجَابُكَ وَهُوَ مُنْطَلِقُ اللِّسَانِ
بِأَنْنَى قَدْ طَرَقْتُ دِيَارَ تَيْمٍ	بِكُلِّ غَضْنٍ فَرَّ ثُبَّتِ الجِنَانِ
وَحَضَّتْ غِبَارَهَا وَالخَيْلُ تَهْوَى	وَسَيْفَى وَالقَنَا فَرَسَا رَهَانِ ^(٥)

(١) الديوان. ص ٩٥.

(٢) الديوان. ص ٦٧.

(٣) الديوان. ص ٩٦.

(٤) الديوان. ص ١٤٨، ١٤٩.

(٥) الديوان. ص ١٢٣.

أما عن بنى الإنسان، فإن عنتره حريص على أن يحدد الفئة التى تتوجه إليها عبلة بالسؤال، إنها فئة الأبطال والفوارس الذين عرفوه ورأوه وخبروه:

سائلى يا عبل عنى خبيراً	وشجاعاً قد شيبته الحروبُ
فسيُنبئك أن فى حدّ سيفى	ملك الموت حاضراً لا يغيب ^(١)
فقلت لها سلى الأبطال عنى	إذا ما فرمُرتاع القراع
سليهم يخبروك بأن عزمى	أقام بريع أعداك النواعى ^(٢)
وسلى الفوارس يخبروك بهمتى	ومواقضى فى الحروب حين أطاها ^(٣)

والعلة المحورية الكامنة وراء شيوع صيغة " السؤال / الإخبار " هى رغبة الشاعر فى أن تصل الحقيقة كاملة إلى محبوبته، يريد أن تعرف كل شىء عن بطولته وشجاعته ومآثره، إنه يخشى أن تكون جاهلة بحقيقته، أو يخشى أن ينتابها الظن فى قدرته، أو أن يعتريها شبهة فى بطولته. وليس غريباً أن ترد لفظتى "الظن" و"الشبهة" فى سياق تحريض المحبوبة لأن تسأل عن ...، أو تسأل كيف ...:

سلى يا عبل عمراً عن فعالى	بأعداك الألى طلبوا قتالى
سليهم كيف كان لهم جوابى	إذا ما قال ظنُّك فى مقالى ^(٤)
يا عبل دونك كل حى فاسالى	إن كان عندك شبهة فى عنتر ^(٥)

ومن هنا تعددت الاشتقاقات وتتنوعت كوسيلة إلحاحية من جانب الشاعر يعبر بها عن حرصه البالغ على أن تعرف محبوبته حقيقته.

لقد فقد الشاعر " الجذور " المتينة التى يعتصم بها العبيد من أمثاله، فلم يجد غير "فعاله" يحتذى وراءها، لقد نظر حوله فوجد الأب ينكره، والعم يتعالى عليه، وبالتبعية، وجد نفسه بلا خال، لأن أمه هى زبيبة الحبشية، ووجد أن العشيرة كلها تسخر منه، والمجتمع كله يرمقه بنظرة دونية. الإدانة والاثام يأتياه من الماضى، فلم يعد يملك إلا أن يبدأ من الحاضر، وإذا نظر إلى الوراء وجد أن تراث العبودية يلاحقه، فلم يعد يملك إلا أن ينظر إلى الأمام، لكنه - وهو ينظر إلى الأمام - لم يكن يهرب من أصابع الاتهام القديمة، بل كان يواجهها، ولكن بأسلحة جديدة، وإذا كان قتيان عبس وفتيان القبائل يتباهون بالأباء والأعمام والأخوال،

(١) الديوان . ص ٢٠ . (٢) الديوان . ص ٨١ . (٣) الديوان . ص ١٥٤ .

(٤) الديوان . ص ١١٣ . (٥) الديوان . ص ٧٠ .

فإنه سيدمر هذه القاعدة ويتخذ من الفرس أبا، ومن السيف عما، ومن الرمح خلا، هذا نسبه الجديد الذي يتعالى به عليهم، وهو لذلك عندما يحرض عبلة على أن "تسأل" عنه، لا يطلب منها أن تسأل عن أصله وفصله، ولكن عن إنجازاته وبطولاته، لا يطلب منها أن تسأل عن أعمامه وأخواله، ولكن عن شمائله وفعاله، وهو لا يكف عن تحريضها لأن تسأل وتسأل، لكي تعرف وتقدر، فلعل هذا يكون مفتاحا للقلب الجموح، وللأب العنيد.

٢ - الجهل / العلم

في الوحدة السابقة كان الشاعر يحرض " الآخر " أن يسأل لينتقى معرفة كانت مجهولة، أو خبرا كان ضائعا. وها هو " الآخر " يتحرك بدافع من تحريض الشاعر، وتكون المحصلة أنه يصل إلى العلم، وبهذا ينتقل هذا " الآخر " من دائرة الجهل بالشاعر أو تجاهله إلى دائرة العلم به. وإذا كان الآخرون قد عرفوا عنتره، إلا أنهم لم يعترفوا به، لذا كان سعيه إلى هذا الاعتراف الذي ينقل موقف " الآخر " منه من دائرة الجهل أو "التجاهل" إلى دائرة " العلم " أو " الإقرار ". ويمكن رصد هذا التحول من خلال تتبع السياقات التي وردت بها مادة "علم" مثل "عَلِمْتُ، عَلِمْتَ، تعلم، ستعلم". وأول ما يلقانا - في هذا الصدد - قول عنتره المشهور ناشدا الثناء من محبوبته :

"أثنى على بما عَلِمْتُ.." (١)

إن هذا الثناء الذي يطلبه هو وسيلة من وسائل الشفاء من جرح قديم، وذلك حين احترق بنار النكران ، وليس أقسى على نفس الفارس من أن تنكر فروسيته، ومن قبل الجبناء، وليس أقسى على نفس الشاعر من أن تنكر شاعريته، ومن قبل أصحاب الحس الغليظ، ومن ثم لا تفتقر همة عنتره عن التأكيد على كريم شمائله، ونبل سجاياه، وإذا كان قد عمد في ذلك إلى استخدام صيغة " بما عَلِمْتُ " في المثال السابق مؤكدا على أن سجاياه الطيبة معلومة ولا سبيل إلى تجاهلها، فإنه يعمد إلى استخدام صيغة " كما عَلِمْتُ " في المثال التالي:

وإذا صحتُ فما أقصرُ عن نَدَى وكما عَلِمْتُ شمائلِي وتكرُمِي (٢)

والعلم بمآثر عنتره لم يبلغ عبلة فحسب، لكنه قد بلغ القبيلة كلها:
لقد علمتُ بنو عبسٍ بأني أهشُّ إذا دُعيتُ إلى الطعان (٣)

(١) الديوان. ص ١٢٢. (٢) الديوان. ص ١٢٣. (٣) الديوان. ص ١٤٨.

ويعبر الشاعر كذلك عن شهرته وذيوع صيته وعن كونه معروفاً من خلال استخدام صيغة المضارع "تعلم" والتي ترد منسوبة إلى الخيل والفوارس:

والخيل تعلم والفوارس أننى فرقتُ جمعهم بطعنة فيصل^(١)
والخيل تعلم والفوارس أننى شيخ الحروب وكلها وفتاها^(٢)

ويعبر الشاعر عن ذات الدلالة من خلال استخدام الصيغة المستقبلية "ستعلم" والتي ترد في معرض التحدى لعدو هو في هذا البيت عمارة بن زياد العبسي:

ستعلمُ أينما للموت أدنى إذا دانيت لي الأسل الحرارا^(٣)

وهو في البيت التالي عمرو بن صخرة:

ستعلمُ أينما يبقى طريقا تخطفه الذوابل والنصول
ومن تُسبى حليلته وتُمسى مُفجعة لها دمع يسيل^(٤)

ويلاحظ أن الشاعر قد نوّع على مادة "علم" فوردت في الأزمنة الثلاثة: الماضي والمضارع والمستقبل، وكأنه يريد أن يقول ببساطة إنه عُرف، وأنه معروف، وأنه سوف يعرف. إن الشاعر حريص على أن يملأ الزمان كله بالعلم به وبمعرفة، وأنه لرد قوى لفعل النكران من قبل قومه.

لكن يلاحظ أن صيغة الماضي ترتبط مرة بقومه:

"ولقد علمتُ بنو عبس بأنى ..."

وترتبط مرتين بمحبوبته:

"أثنى على بما علمت ..."

"... وكما علمتُ شمائلى وتكرمى"

وفي هذه إشارة إلى أن معرفة قومه، وكذلك معرفة محبوبته، أصبحت من قبيل المسلمات، لكن ثمة اختلاف بين معرفة القوم التي ترد في سياق ضمير الغائب:

"ولقد علمتُ بنو عبس ..."

ومعرفة المحبوبة التي ترد في سياق ضمير المخاطب:

"أثنى على بما علمت ..."

"... وكما علمتُ شمائلى وتكرمى"

(٢) الديوان . ص ١٥٥ .

(٤) الديوان . ص ١١٢ .

(١) الديوان . ص ٩٨ .

(٣) الديوان . ص ٦٢ .

إن السياق الأول مرتبط بمن كان ينكر ويكابر، ويصر على الإنكار، ولكن لم يجد بعد ذلك من الاعتراف مناصا أو خلاصا. أما السياق الثاني فيأتي مرتبطا بالمحبة التي تعلم وتعترف، وليس من طبيعتها أن تتكر وتتكر، ولئن كانت تحجم عن الإقرار بما تعلمه، فما ذلك إلا إذعانا لسلطان القبيلة، وليس هذا التوسل من قبل الشاعر " أثنى على بما علمت " إلا تحريضا لها على أن تقر بما هو كائن ومكنون.

أما زمن المستقبل:

" ستعلم أينا للموت أدنى .. "

" ستعلم أينا يبقى طريقا ... "

فإنه يرد في سياق خطاب عدو عنيد مكابر لا يريد أن يسلم بالاعتراف رغم ما عُرف وما هو معروف عن البطل، ومن ثم فإنه يخاطبه من خلال هذه الصيغة "ستعلم .." والتي تحمل دلالة الوعيد بما سوف يأتي على يد البطل.

وبين الصيغتين : الماضي (علم) ، والمستقبل (ستعلم) تأتي صيغة المضارع " تعلم " متوسطة " الخيل " و " الفوارس " في بيتين تتكرر فيهما نفس التركيبية:

" والخيل تعلم والفوارس أننى ... "

وحين تُسند صيغة " تعلم " إلى " الخيل " وإلى " الفوارس " فإن الدلالة هي أن دائرة العلم بالفارس قد تجاوزت الإنسان إلى غيره من الكائنات، ولعله بذلك يريد أن يسجل شهادة الكائنات كلها حتى إذا ما أنكر الإنسان اعترف الحيوان لكن صيغة المضارع هنا لا تقف عند حدود اللحظة الحاضرة، ولكنه المضارع الذي يسرى في جسد الزمان كله، ويصبح موصولا بالماضي السابق عليه، والمستقبل اللاحق به.

وبصدد إلحاح الشاعر على كونه " معلوما " نراه يأمل أن تتاح الفرصة للذين علموا سجاياه وشمائله عن طريق السماع ليرونها بالعين :

يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا	من كل شلُو بالتراب معزر
فصرخت فيهم صرخة عبسية	كالرعد تدوى فى قلوب العسكر
وطرحتهم فوق الصعيد كأنهم	أعجاز نخل فى حضيض المحجر ^(١)

ويعود مرة ثانية ليتمنى أن (ترى) عبلة موافقه:

فلو أن عينك يوم اللقا ترى موقفى زدت لي فى المحبة^(١)

فهذه المعاينة تجلب له الثقة والاطمئنان :

ألا يا عبـل قد عاينتِ فعلى وبان لك الضلالُ من الرشاد^(٢)

الشاعر يتحدث هنا بنبرة أهدأ من النبرة التى كان يتحدث بها فى الوحدة السابقة^(٣) ، إنه كان يسعى إلى أن يكون معلوماً، ولذا شهدناه دائماً الحث والتحريض للآخر كى يسأل عنه ليعلم حقيقته، وفضلاً عن أن لغة الحث والتحريض تتطلب علو النبرة، إلا أن الذى أذكى هذا العلو هو الشعور الطاغى بالغبن الذى ينهال على رأس الشاعر دون أن يحس به أو يكثر له أحد، فكان طبيعياً أن يتحول للدفاع عن نفسه ويقدم أدلة براءته مرتكزاً على صيغة واحدة " سلى .. تخبرى" ولكنها متعددة من حيث كثرة الأخبار المعروفة عن بطولات الشاعر وإنجازاته.

أما هنا فقد انتقل الشاعر من المرحلة التى كان يحث فيها الآخر أن يسأل ليعلم، إلى مرحلة تالية قد بلغ العلم فيها إلى هذا الآخر، أو هو فى سبيل البلوغ، إن هذه الثقة المتزايدة انعكست على النبرة التى أصبحت هادئة.

٣ - النسيان / الذكر :

ولئن كان عنتره قد دافع "إنكار" قومه له بالبحث عن سبل ينتزع بها " الإقرار" بما أنكروه، فإنه أيضاً كان قد واجه "نسيان" أو بالأحرى "تناسى" قومه بأفعاله التى ستضطرمهم إلى أن ينكروه.

إن تناسى قومه له كان جرحاً لم يندمل حتى بعد أن انتزع حرشته، بل ظل هذا الجرح كامناً فى أعماقه ليعلن عن نفسه كلما حانت الفرصة، ولعل هذا التناسى هو سبب توعده الدائم لقومه، وتذكيره إياهم بأنهم كانوا قد تناسوه وقت الرخاء فلا بد أنهم سيذكرونه وقت الشدة:

سيذكرنى قومى إذا الخيل أقبلت وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر^(٤)

سيذكرنى قومى إذا الخيل أصبحت تجول بها الفرسان بين المضارب^(٥)

(١) الديوان. ص ١٠. (٢) الديوان. ص ٤٥. (٣) التى عنوانها " السؤال / الإخبار"

(٤) الديوان. ص ٧٢. (٥) الديوان. ص ٢٤.

وهو ينطق جملة " سذكرنى " بتحد. إن هذه الجملة هي رد فعل طبيعى لتناسى هؤلاء القوم.

ولعل هذا الموقف يجعلنا نستطرد لنقول بأن عنتره كان يتنفس من خلال الشعر، وحين نقول "يتنفس" فإننا نعنى أمرين: أولهما أنه كان يُخرج ما فى داخله من مشاعر وأحاسيس، ويفرغ ما يحسه من آلام وتباريح. وثانيهما أنه كان يفتح نوافذ لتسريب الضغط النفسى الذى يتفاعل داخله بقوة فيهدأ ويستريح. ونراه يكرر الجملة - سذكرنى - فى مناسبة ثانية:

ستذكرنى المعامعُ كلَّ وقتٍ على طول الحياةِ إلى المماتِ^(١)

ثم يشير بعد ذلك مباشرة إلى أن هذا الذكر الذى يسعى إليه سيبقى ولن يفنى:

فذاك الدُّكرُ يبقى ليس يفنى مدى الأيام فى ماضٍ وآتى^(٢)

والذكر الذى يبقى مدى الأيام هو الرقية التى يتداوى بها عنتره من وزر النسيان والتجاهل. وإذا كان عنتره حريصا على أن يذكره قومه، وأن تذكره المعامع، فإنه حريص أكثر على أن يأتى هذا الذكر من جانب المحبوبة "عبلة" التى يخاطبها على هذا النحو:

وإن أبصرتِ مثلى فاهجرينى ولا يلحقك عارٌ من سوادى

والا فاذكرى طعننى وضربى إذا ما لَجَّ قومُك فى بَعادى^(٣)

ويلوذ بفعاله التى يتجدد ذكرها مع الأيام:

يا عبل إن سفكوا دمي ففعائلنى فى كل يوم ذكرهن جديد^(٤)

إن أقلق ما يقلقه هو أن يُسدَل ستار النسيان على ذكره، ومن ثم فإنه حريص على يسطر بسيفه ورمحه أمجادا يذكره بها قومه:

فإن همَّ نسونى فالصوارمُ والقنا تذكُرهم فعلى ووقع مضاربى^(٥)

إن الإلحاح على هذا " الذكر " هو رد الفعل لما ابتلى به من نسيان.

(١) الديوان. ص ٢٤. (٢) الديوان. ص ٢٤. (٣) الديوان. ص ٣٠.

(٤) الديوان. ص ٢٨. (٥) الديوان. ص ١٠.

الخاتمة :

قد يقال بأن ثمة وشيجة تربط بين عنتره والشعراء الصعاليك، لاسيما وإن عنتره يشترك مع فريق من هؤلاء الشعراء مثل السليّك بن السلّكة وتأبط شرّاً والشنفرى - يشترك معهم فى كونه أحد أبناء الحبشيات السود والذين كانوا أحد مجموعات ثلاث شكلت الإطار العام لمجتمع الصعاليك^(١). ويمكن أن يضاف فى هذا الصدد أن عنتره قد تحلل - مثل الصعاليك - من شخصيته القبلية ، وذلك حين فقد هو الآخر توافقه الاجتماعى مع قبيلته مما أدى إلى اختفاء شخصية القبيلة فى شعره^(٢).

وهذا كلام صحيح ، إذ إن أوجه الشبه بين الطرفين لا تذكر ، لكن يظل لعنتره رغم هذا شخصيته المتفردة التى تميزه عن الشعراء الصعاليك. ففضلا عن أنه لم ينضم إليهم ، ولم يكن واحدا منهم ، فإنه أثر أن يخوض معركته ضد قبيلته وهو يقف داخل معسكر القبيلة، وظل على موقفه إلى أن انتزع اعتراف القبيلة به، لكن الملاحظ أنه حتى بعد هذا الاعتراف لم يعد مهياً ليصبح شاعرا للقبيلة، بل ظل صوته الشعرى نسيجا واحدا ولعل هذا يرجع إلى كون شخصيته الفنية كانت قد بلغت تمام نضجها واكتمالها. لكن ربما كان الأهم هو أنه أصبح من الصعوبة بمكان نسيان الجراح الغائرة داخل النفس والوجدان، وحديث عنتره عن هذه الجراح، وعن الظلم الذى تعرض له متواتر فى شعره . ومن ثم ظل هذا الصوت فريدا فى الشعر الجاهلى، يقف على أرض شعرية لم يشاركه فيها سواه وهو يختلف فى هذا عن الشعراء الصعاليك الذين لم تخل أشعار بعضهم من الشعر القبلى، ذلك أن " الباحث فى شعر الصعاليك يجد مجموعة من القصائد والمقطوعات قيلت فى أغراض قبلية"^(٣)، وقد ردّ هذا إلى " أن حياة هؤلاء

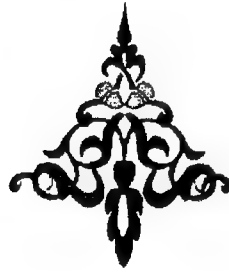
(١) راجع د. شوقي ضيف: العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر، ١٩٧١. ص ٣٧٥.

(٢) د. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر ، ط ٣، ١٩٧٨. ص ٢٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤٨، وراجع ما كتب تحت عنوان "الشعر خارج دائرة الصعلكة" ص

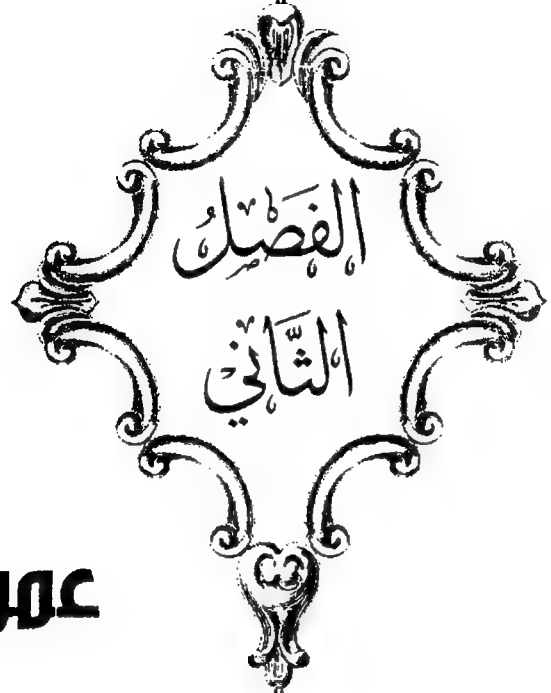
الصعاليك قد مرت بدورين اجتماعيين : الدور الأول وهو فترة ما قبل التصعلك ، تلك الفترة التي كان الصعلوك فيها عضوا عاملا في المجتمع القبلي قبل أن يبلغ سوء توافقه الاجتماعي الذروة التي يبدأ من عندها الدور الثاني في حياته الاجتماعية ، وهو فترة تصعلكه التي قد تستمر حتى مقتله أو موته^(١).

إن شخصية الشاعر الصعلوك نفسه كانت في جانب منها " شخصية جماعية" على حد قول الدكتور يوسف خليف، ولا يقصد بالجماعية هنا " فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلي في قبيلته ، وإنما يقصد بها ذلك التشابه في الشخصيات بين أفراد جماعة الصعاليك^(٢). أما عن فترة فلم يكن يشبه إلا نفسه، لقد عاش في مجتمع لم يذب فيه ، بل ظل واقفا بإزائه يناهضه إلى أن حصل على اعترافه. لكنه حتى بعد هذا الاعتراف لم يعد صالحا لأن يصبح خيطا في نسيج المجتمع القبلي بعد أن طال انفصاله عنه ، وبعد أن تكسرت في وجدانه النصال على النصال كما يقول أبو الطيب المتنبي.



(١) نفسه، ص ٢٤٨.

(٢) د. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .



عمرو بن كلثوم
وصوير المتكلمين



عمرو بن كلثوم وضمير المتكلمين

إذا كان عنتره قد ارتكز على ضمير المتكلم يرسل من خلاله موقفه المخلص للذات، فإن هذا كان يقابله ارتكاز شاعر القبيلة على ضمير الجمع يبعث من خلاله موقفه المخلص للقبيلة. وهذا لبيد بن ربيعة يشدو بمآثر قومه مراوحاً بين ضمير الجمع غائباً (هم) ، ومتكلماً (إنّا) ^(١):

- | | |
|--|--|
| ١ - إنّا إذا التقت المجامعُ لم يزلْ | منا لِرَازٍ عَظِيمَةٍ جِشَامُهَا ^(٢) |
| ٢ - من معشرٍ سَنَتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ | وَلِكُلِّ قَومٍ سُنَّةٌ وإِمامُهَا ^(٣) |
| ٣ - لا يَطْبَعُونَ ولا يَبُورُ فَعَالُهُمْ | إِذ لا يَمِيلُ مع الهوى أَحلامُهَا ^(٤) |
| ٤ - فاقنع بما قَسَمَ المليكُ فإنما | قَسَمَ الخلائقَ بَيْنَنا عَلامُهَا ^(٥) |
| ٥ - فبنى لنا بيتاً رفيعاً سَمَكُهُ | فَسَمَا إِلَيهِ كَهَلُهَا وَغَلامُهَا ^(٦) |
| ٦ - وَهُمْ السُّعَاةُ إذا العَشِيرَةُ أَفْظَعَتْ | هُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَامُهَا ^(٧) |
| ٧ - وَهُمْ رِبِيعٌ للمجاورِ فيهِمْ | والمُرمِلاتِ إذا تَطاولَ عَامُهَا ^(٨) |
| ٨ - وَهُمْ العَشِيرَةُ أن يَبْطُئَ حاسدٌ | أو أن يَمِيلَ مع العَدُوِّ لثامُهَا ^(٩) |

(١) راجع الأبيات في " شرح المعلقات السبع " للزوزنى ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩ . راجعها

د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١١٩ : ١٢١ .

(٢) رجل لراز الخصوم يصلح لأن يلز بهم أى يقرن بهم ليقهرهم ويقمعهم. جشامها: هو الأقدار على تحمل الخصومات العنيفة وتحشم أهواها والخروج منها منتصراً.

(٣) إنهم يسرون وفق السنن الموروثة التى توجههم نحو المروءة.

(٤) لا يطبعون: لا يتدنسون، لا يور : لا يفسد، الأحلام: العقول.

(٥) الخطاب فى "فاقنع" موجه إلى أعداء القبيلة.

(٦) منحنا الله شرفاً رفيعاً يجمع الكهول والغلمان.

(٧) أفظعت : أصيبت بمصيبة كبيرة.

(٨) أرمل القوم : أى نفد زادهم.

(٩) هم العشيرة : أى هم متناصرون متعاضدون . أن يبطئ حاسد : أى كراهية أن يبطئ

واضح شيوع ضمير الجمع الذى يرد متصلاً حال التكلم " إنا - منا بيننا - لنا" ، ومنفصلاً حال الغيبة "هم" وهذه الأخيرة تتكرر خمس مرات يفوز البيت السادس منها بثلاث :

وَهُمُ السُّعَاةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أَفْضَلَتْ وَهُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حَكَامُهَا^(١)

ليسلط الضوء على تنوع أدوار رجال القبيلة وتعدد كراسى الصدارة التى يشغلونها.

غير أن السموءل لم يلجأ إلى هذه المراوحة فى استخدام ضمير الجمع بين التكلم والغيبة، بل نجده قد انهمك فى التعبير عن إحساسه بقبيلته أو عن المثل الأعلى الذى يطمح أن يراها عليه وذلك من خلال هذه الجدلية المضفورة من ضمائر المتكلمين:

ثَعْيَرْنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا	فقلت لها : إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقاياهم مثلنا	شبابٌ تسامى للعلا وكهول
وما ضَرَرْنَا أَنَا قَلِيلٌ وَجَارُنَا	عزيزٌ وجارُ الأكثرين ذليل
لنا جبلٌ يحتله من نُجِيرُهُ	منيعٌ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهُوَ كَلِيلُ
وإننا لقومٌ لا نرى القتل سُبَّةً	إذا ما رَأَتْهُ عامرٌ وسلول
يُقَرِّبُ حُبُّ الْمَوْتِ أَجَالَنَا لَنَا	وتكرهه أجالهم فتطوول
تسيلُ على حد الطُّبَاتِ نفوسُنَا	وليست على غير الطُّبَاتِ تسيل
صَفَوْنَا فلم نكدرُ وأخلصَ سِرُّنَا	إنَّ أَطَابِتَ حَمَلَنَا وفحول
عَلَوْنَا إلى خيرِ الظهورِ ووطننا	لوقتِ إلى خيرِ البطونِ نزول
فنحنُ كماءُ المزنِ ما فى نصابنا	كهامٌ ولا فيننا يعد بخيل
وننكرُ إن شئنا على الناس قولهم	ولا ينكرون القول حين نقول
إذا سيد منَّا خلا قام سيدُ	قوؤنُ لما قال الكرام فعول

(١) أفضت : أصيت بمصيبة كبيرة.

ولا يبتعد الأعشى عن تصوير نفس الأجواء وبخاصة في نهاية معلقته^(١):
 سائلُ بنى أسدٍ عَنَّا فقد علموا أنْ سوفَ يأتِيكَ من أنبائنا شَكْلٌ^(٢)
 واسألُ قُشَيْرًا وَعَبْدَ اللَّهِ كلهمُ واسألُ ربيعةَ عَنَّا كَيْفَ نُضَتَّلُ^(٣)
 إنا نُقاتِلهمُ حتى نُقتَلهمُ عند اللقاء وإن جاروا وإن جهلوا
 كلا زعمتهم بأنا لا نقاتلهم إنا لأمثالكم يا قومنا قَتْلُ^(٤)
 نحن الفوارسَ يومَ الحَنُوِ ضاحيةً جنبى فطيمةَ لا مَيْلٌ ولا عزلُ^(٥)
 قالوا الطعان فقلنا تلك عادتنا أو تنزلون فإنا معشرٌ نزلُ^(٦)
 قد نُخْضِبُ العيرَ فى مكنونِ فائِلِهِ وقد يَشِيطُ على أرماحنا البطلُ^(٧)

وإذا كانت معلقة الحارث بن حلزة قد توسعت فى استخدام ضمير المتكلمين لاسيما فى جزئها الأخير الذى خصصه الشاعر للفخر بقومه من بنى بكر^(٨) فإن عمرو بن كلثوم يكاد يكون قد أفرد معلقته كلها للفخر بقومه من بنى تغلب وذلك عدا مقدمتها الخمرية الغزلية. وتعد هذه المعلقة فى الذروة من حيث

(١) راجع : أحمد بن الأمين الشنقيطى : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت) ص ١٣٨ - ١٤٠.

(٢) شكل أى : أزواج : خبر بعد خبر - أما " من أنبائنا " فتروى " من أيامنا " أى سوف تأتيك أخبار أيامنا الماضية وما تحكى حروبنا وانتصاراتنا.

(٣) قشيرا وعبد الله وربيعة : أسماء قبائل. عبد الله أى بنى عبد الله.

(٤) كلا : حرف ردع ورجز . قتل : جمع قتل.

(٥) يوم الحنو : من أيام العرب . ضاحية : علانية . فطيمة : فاطمة بنت حبيب ويقال اسم موضع بالبحرين . الميل : جمع أميل وهو الذى لا يثبت فى الحرب . والعزل : جمع أعزل وهو الذى لا سلاح معه.

(٦) تنزلون : إلى الحرب.

(٧) مكنون الفائل : الدم . يشيط : يهلك.

(٨) راجع هذا الجزء من معلقة الحارث فى " شرح المعلقات السبع " للزوزنى، ص ١٦٤ : ١٧٤.

ارتكازها على ضمير المتكلمين، فجاءت معبرة عن طموح القبيلة ليس لما تضمنته من معاني الفخر فحسب، ولكن لأن هذه المعاني قد صيغت في أسلوب سلس ساعد على حفظ القصيدة ومن ثم على سرعة تداولها وانتشارها، وكان من الطبيعي أن يتخذ منها التغليون نشيدا يرددونه، فتمثلي صدورهم بالزهو، وفي الوقت ذاته يتناولون بها على غيرهم لا سيما البكريين من أعدائهم، الأمر الذي جعل البعض من الآخرين يعبرون عن سخطهم أو ازدرائهم للإلحاح التغلبي على القصيدة هكذا:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفأخرون بها مذ كان أولهم يا للرجال لشعر غير مسنوم^(١)

وأول ما يلفت النظر في هذه المعلقة هو هذه النبذة العالية التي تقدّم عبر ضمير المتكلمين بشتى أشكاله وصوره، ولئن كانت هذه النبذة هي إحدى السمات التي تميز شاعر القبيلة بالذات - وكما اتضح من خلال الشواهد المقتبسة من لبيد ابن ربيعة والأعشى والسموئل والحارث بن حلزة - إلا أنها (النبذة) قد اكتسبت شحنة أكبر عند عمرو بن كلثوم بحيث تظل معلقته هي النموذج الذي بلغت عنده هذه النبذة أقصى مدى، ويظل عمرو بن كلثوم هو شاعر القبيلة المثالي. وعلى صعيد التعبير يظل هو الشاعر المثال أيضا فيما يتصل بالارتكاز على ضمير المتكلمين (نحن) لقاء تهميش أو استبعاد ضمير المتكلم (أنا). فإذا أضفنا أن " كل ما روى عن عمرو معلقته وبعض مقطوعات لا تخرج عن موضوعها"^(٢) فإن هذا يجيز لنا القول بأن مفتاح هذا الشاعر يتمثل في الارتكاز على صيغة المتكلمين (نحن) وكما سيتضح من خلال رصد بعض صور هذا الضمير من خلال عمله الإبداعي الأثير^(٣) :

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م ،

مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج ٤ ، ص ٤١ .

(٢) شرح " المعلقات السبع " للزوزني ، ص ٢٢٣ .

(٣) راجع معلقة عمرو بن كلثوم ، بالمصدر السابق ، ص ١٢٢ - ١٤٠ .

أولاً : ضمير المتكلمين المنفصل :

- ونحن إذا عماد الحى خرت
- ونحن الحاكمون إذا أطعنا
- ونحن العازمون إذا عصينا
- ونحن الآخذون لما رضىنا
- ونحن الحابسون بذى أراطى ...
- ونحن غداة أوقد فى خزاز
- ونوجد نحن أمنعهم ذمارة
- رفدنا فوق رفد الرافدين
- وأوفاهم إذا عقدوا يميننا

ثانياً : ضمير المتكلمين المتصل :

ومنه ما هو متصل بالفعل، وما هو متصل بالاسم ، وما هو متصل بالحرف :

١ - ضمير المتكلمين المتصل بالفعل :

- ومنه ما هو متصل بفعل ماض مثل:
- ملأنا البر حتى ضاق عنا ...
- ورثنا المجد قد علمت معد ...
- أبيننا أن نُقر الخسف فينا
- ... وأبنا بالملوك مصفدينا
- ... وصُلنا صولة فيمن يلينا
- وكنا الأيمنين إذا التقينا
- ... وكنا السابقينا

وما هو متصل بفعل مضارع مثل :

- نَعَمْ أَنَا سَنَا ونَعَفُ عَنْهُمْ ونَحْمِلُ عَنْهُمْ مَا حَمَلُونَا
- نَطَاعِنُ مَا تَرَخَى النَّاسُ عَنَّا ونَضْرِبُ بالسَّيْفِ إِذَا غَشَيْنَا
- نَجْدُ رَعَوْسَهُمْ فِي غَيْرِ بَرٍّ فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَقَوْنَا
- نَشُقُّ بِهَا رَعُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا ونَخْلِيهِمَا الرِّقَابَ فَيَخْتَلِينَا

ومنه ما هو متصل بفعل أمر مثل قول الشاعر لعمر بن هند راجيا إياه
ألا يتعجل في الحكم عليهم :

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نَخْبِرَكَ الْبَقِينَا.

٢- أما ضمير المتكلمين المتصل باسم : فمن أمثله قول الشاعر :

- كَانَ سَيُوفُنَا فِينَا وَفِيهِمْ مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا ^(١)
- كَانَ ثِيَابُنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضْبُنُ بِأَرْجَوَانٍ أَوْ طَلِينَا ^(٢)
- مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
- تَرَانَا بَارَزِينَ وَكُلُّ حَىٍّ قَدْ اتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا ^(٣)

٣- ضمير المتكلمين المتصل بحرف:

- وقد يكون حرفا ناسخا، وقد يكون حرف جر. ومن النموذج الأول هذا المثال:
- وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ إِذَا قَبَبٌ بِأَبْطَحَهَا بُنِينَا
- بِأَنَا الْمُطْعَمُونَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَا الْمَهْلُكُونَ إِذَا ابْتُلِينَا
- وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا

(١) المخاريق: ما شبه بالسيف وليس بسيف، وهي لعب يلهو بها الأطفال.

(٢) الأرجوان : صبغ أحمر. طلين: طلين بالدم.

(٣) ترانا : خارجين إلى الأرض التي لا جبل بها لثقتنا بالنجاة، أما القبائل الأخرى فإنها تتقوى
بغيرها مخافة بطشنا

وَأَنَا التَّارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَا الْآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا
وَأَنَا الْعَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَا الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

أما ضمير المتكلمين المتصل بحرف الجر فمن أمثله:

- وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٌّ طَوَالٍ عصينا الْمَلِكَ فيها أن نديننا ^(١)
- أَلَمَّْا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ كِتَابٌ يَطْعَنُ ويرتمينا ^(٢)
- كَانَ سَيُوفُنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا
- كَانَ ثِيَابُنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضْبُنْ بِأَرْجَوَانٍ أَوْ طَلْسِينَا
- وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَىِّ مِنَّا وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا ^(٣)
- عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دَلَاصٍ تَرَى فَوْقَ النَّطَاقِ لَهَا غُضُونَا ^(٤)
- عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَالْيَلْبُ الْيَمَانِي وَأَسِيافٌ يَقْمُنُ وَيَنْحَنِينَا ^(٥)
- أَلَا أَبْلُغُ بَنَى الطَّمَّاحِ عَنَّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمَنَا؟
- مَا لَنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا
- إِذَا بَلَغَ الْفَطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخَرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا
- إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبَيْنَا أَنْ نُقَرَّ السُّدْلُ فِينَا

والملاحظ أن السياقات السابقة جميعا تصب في إطار واحد هو إضفاء قيم المثل العليا على القبيلة ووصفها بكل فضيلة ، فالناس جميعا تشدو بمآثرهم؛ فهم

(١) الأيام : الوقائع ، الملك : الملك ، ندين : نذل.

(٢) قد آن لكم أن تعرفوا أنه لا بقاء لكم على معاداتنا .

(٣) ويروى " كلاب الجن " قال الجاحظ " ... كلاب الحى شعراؤهم ، وهم الذين ينبحون دولهم ويحمون أعراضهم . وقال آخرون : إن كلاب الحى كل عقور .. " ، انظر الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ١٣٥٧ - ١٩٦٦ ، مطبعة الحلبي ، ج ١ ص ٣٥٠ - ٣٥١ . القتاد : شجر ذو شوك والواحدة قتادة - يلينا : يقترب منا .

(٤) سابغة : درع تامة . دلاص : براقعة

(٥) البيض : الخوذة - اليب : جلود تصفر وتلبس بدل الدروع .

أصحاب السيادة والمنعة ، والتحكم والسيطرة، الإباء والوفاء. هم شجعان يقهرون السلوك، ويدقون عظام أعدائهم طحيناً، ويهرقون دماءهم سيولاً. إذا قدرُوا منوا وأطلقوا، وإذا حاربوا أهلكوا وأحرقوا. هم أصحاب عزة؛ إذا ارتضوا شيئاً أخذوه، وإذا كرهوا أمراً تركوه. لقد ورثوا الشرف عن آبائهم، وهم حريصون على توريثه لأبنائهم . ولا يسمحون بالاعتداء على جيرانهم ، يعم خيرهم على غيرهم، ويعجلون بقرى الضيفان ، ولا يقرون الظلم.

وهي كلها معاني تدور في نفس الفلك الذي يدور فيه الشاعر الجاهلي بعامة؛ ذلك الشاعر الذي لا تتجلى طاقته الشعرية على حقيقتها إلا وهو يعزف على أوتار القبيلة. ويبدو أن تلبية حاجاته الذاتية لم تكن تتحقق إلا عبر هذه النبرة الجماعية، لقد كان يفرغ ما في داخله حين يتحول إلى "ناطق رسمي" باسم القبيلة، ولقد كانت القبيلة من القوة والسطوة والسيطرة – على الأقل بالنسبة لشاعرها – بحيث تمنحه الغنى الوجداني والزخم النفسي رغم ذوبانه فيها، ولم يكن هو يرى في هذا الذوبان جوراً على ذاتيته أو اعتداء على شخصيته، بل لعله كان لا يعثر على ذاتيته إلا من خلال الذوبان في هذه الدائرة الجماعية، وهو حين كان يقول "نحن" أو "أنا" فإنه كان يقصد بالدرجة الأولى "أنا"، فكأنه كان ينطلق من ذاته في البداية، يصفها، ويخضع عليها من السمات ما يود أن يكون عليه، ويجمع من الأدلة كل ما من شأنه أن يضيف على هذه الذات سمات القوة المطلقة والبطش المطلق والكرم المطلق.. لكنه في لحظة ما يدرك أن القبيلة لن تسمح له بالتحليق إلا وهو يحمل على جناحيه طموح القبيلة لا طموحه الخاص، ومن ثم فلا مناص من أن يذيب طموحه في طموح القبيلة ليخرج لنا بهذه التوليفة التي وإن قُدِّمت إلينا على طبق "نحن" إلا أنها قد أعدت في مطبخ الـ "أنا" ، وبعبارة أخرى يمكن القول إنها الـ "أنا" وقد تخفت وراء قناع الـ "نحن" ورغم هذا التفسير يظل الفرق كبيراً بين "أنا" عنتره المنفصلة المعزولة و"أنا" عمرو بن كلثوم المنبسطة الموصولة، ففي حين ظلت الـ "أنا" الأولى منغلقة عن الآخر منفصلة عنه، وجدنا الـ "أنا" الثانية منبسطة أمام هذا الآخر متصلة به، وظلت خطوط الانبساط تمتد ، وخيوط الاتصال تشد، إلى أن أضحي النسيجان (نسيج الشاعر ونسيج القبيلة) متداخلين متلاحمين. بحيث

يصبح الفصل بينهما مثل الفصل بين الزهرة وعطرها، ومن ثم فقد اختفت الـ "أنا" في نسيج الـ "نحن"، أو قد احتوت الـ "نحن" الـ "أنا" وسكنت عليها من مائها وطيبها ما كفل لها حياة الرضى والهناء.

أما "أنا" عنتره، فقد ظلت منفصلة مثل زهرة برية استعصت محاولات تهيتها للحياة في بستان القبيلة؛ سواء جاءت هذه المحاولات من جهة الشاعر أو من جهة القبيلة. ومن ثم فقد ظل ناى الأنا الحزين يصدر أنغامه التى ظلت أصواتها وأصداؤها تتردد عبر جنبات الديوان فى عزف منفرد لا يعرف طريقه إلى الاتصال سوى بمحبوبته التى خلصت له صافية فى زمانه، وكذلك بسيفه وحصانه اللذين اتكأ عليهما فى مواجهة هذا الزمان.

يتبقى القول بأن صوتى عمرو وعنتره يظلان صوتين ضدين فى الشعر الجاهلى، وأن الضدية التى كانت بينهما على صعيد الحياة قد انعكست على صفحة الفن، فارتداء الأول فى أحضان القبيلة ليلهو تحت ظلالها الوارفة، يقابله إقصاء الثانى عن دائرة قبيلته واحتراقه بنار الإذلال تارة والإنكار أخرى. أما الداء الذى استشعره الأول فى أحضان القبيلة فقلده جعله يضج بصوته فداء لصوت القبيلة، أو جعله يضع صوته فى خدمة القبيلة. وأما البرد الذى استشعره الثانى حين أقصى وجدانيا عن قبيلته، فقد جعله يتوقع على ذاته، باحثا عن دفئه من تلك القوى الكامنة فيه والتى استنفرت بفعل ظروف المعاناة وأسباب الألم. وأصبح من الطبيعى أن تتناقض الضمائر التى يلوذ بها كل من الشاعرين وذلك حسب موقف القبيلة من كل منهما، ففى حين يلوذ الأول بـ "نحن"^(١) يلوذ الثانى بـ "أنا"^(٢)، الأول يردد متباهيا بقبيلته "إنا"^(٣) والثانى يؤكد على ذاتيته بـ "إنى"^(٤)، الأول يتمادى فى التباهى قائلا: "إننا"^(٥) والثانى يبالغ فى التأكيد قائلا: "إننى..."^(٦)

(١) راجع البحث ص ٧٩

(٢) راجع البحث ص ١٩ - ٢٦

(٣) راجع البحث ص ٨٠

(٤) راجع البحث ص ٢٦ - ٢٨

(٥) راجع البحث ص ٨١

(٦) راجع البحث ص ٢٨ - ٣١

- الأول يقول : " ونشرب إن وردنا الماء صفوا.. " (١)
والثاني يقول : " وإنى قد شربت دم الأعادي .. " (٢)
- الأول يقول : " وأنا سوف تدركنا المنايا .. " (٣)
والثاني يقول : " .. إنى امرؤ سأموت إن لم أُقتل " (٤)
- الأول يقول : " لنا " وأيام لنا غُرطوال ..
أو " إذا بلغ الفظام لنا صبي .. " (٥)
والثاني يقول : " لى " ولى جواد .. ولى حسام .. ولى بيت .. (٦)
- الأول يقول : " ورثنا المجد قد علمت معد ..
أو " ورثنا مجد علقمة بن سيف .. " (٧)
والثاني يقول :
جوادى نسبتي وأبى وأمى حسامى والسنان إذا انتسبنا (٨)
- الأول يقول : " نَعْمُ أَنْاسَنَا وَنَعْفُ عَنْهُمْ .. " (٩)
والثاني يقول : " .. أغشى الوغى وأعفا عند المغنم (١٠)
- الأول يقول :
" كأن سيوفنا منّا ومنهم مخاريق بأيدى لاعبين " (١١)
والثاني يقول : " علوت بصارمى وسنان رمحى ... " (١٢)

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------|
| (١) شرح المعلقات السبع ص ١٤٠ . | (٢) ديوان عنتره ص ١٢٢ . |
| (٣) شرح المعلقات السبع ص ١٢٣ . | (٤) ديوان عنتره ص ٩٩ . |
| (٥) شرح المعلقات السبع ص ١٤٠ . | (٦) ديوان عنتره ص ٧٤ . |
| (٧) شرح المعلقات السبع ص ١٣٠ ، ١٣٤ . | (٨) ديوان عنتره ، ص ٢١ . |
| (٩) شرح المعلقات السبع ص ١٢٩ . | (١٠) نفسه ص ١٥٣ . |
| (١١) شرح المعلقات السبع ص ١٣١ . | (١٢) ديوان عنتره ص ١٤٢ . |

الأول وضع قبيلته فى مواجهة مع القبائل الأخرى

" وقد علم القبائل من مَعَدٍّ ... بأننا ... وأننا ^(١)

أما الثانى فكان فى مواجهة دائمة مع القبيلة

ينادونى وخيل الموتى تجرى محلك لا يعادله محلٌ

وقد أمسوا يعيبونى بأمرى ولونى، كلما عقدوا وحلوا ^(٢)

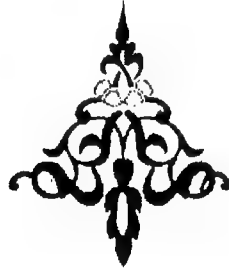
الآخرون يلوذون بقبيلة الأول، لأن هذه القبيلة هى القادرة على أن توفر لهم الأمن ساعة الخطر كما يوفر الوالد الأمن لأبنائه:

كأننا والسيفوفُ مُسَلَّاتٌ وَلَدْنَا النَّاسَ طُرّاً أَجْمَعِينَ ^(٣)

أما الثانى فإن فرسان القبيلة هم الذين يلوذون به ساعة الخطر :

يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئرفى لبان الأدهم ^(٤)

وعلى هذا النحو نستطيع أن نمضى فى ذكر الشواهد التى تثبت أنه إذا كانت البصمة الأسلوبية لعمر بن كلثوم تتمثل فى صيغة "ضمير المتكلمين"، فإنها لدى عنتر تتمثل فى صيغة "ضمير المتكلم". ومن ثم فإن مفتاح كل منهما يتمثل فى البصمة الأسلوبية التى ارتكز عليها، وأصبحت علامة له وشارة عليه.



(١) شرح المعلقات السبع ص ١٩٣ ، ١٤٠

(٢) ديوان عنتر ، ص ١٠٥ .

(٣) شرح المعلقات السبع ، ص ١٣٩ .

(٤) نفسه ، ص ١٥٧ .



أبو نواس

وصيغ الأمر والنهي



صيغ الأمر والنهي وأبونواس

تهدف هذه الدراسة إلي غاية واحدة ومحددة؛ وهي بيان دور صيغ الأمر والنهي في الإفصاح عن رؤية أبى نواس ، إذ من المفترض أن يظهر العمل الأدبي رؤية صاحبه للكون ، ويفصح عن موقفه منه ، صداما كان هذا الموقف أم وناما ، أم سابحا - بدرجات متفاوتة - وسط هذين الموقفين .

لكن تحليل بنية هذا العمل هي التي تعطي صورة منضبطة لهذه العلاقة ، إذ يتجاوز مثل هذا التحليل الاعتماد علي نتائج الكشف الظاهري إلي الفحص العميق الذي يبدأ بالجزء ليضبط الكل.

وإبداع كل شاعر أصيل ينطوي بالضرورة علي سر أو علي ما يسمى بـ " الكلمة المفتاح " قد تتمثل هذه الكلمة في صيغة لغوية، يستخدمها الشاعر استخداما متميزاً ، وبصورة تفوق استخدام تراكيب اللغة وصيغها الأخرى. ومن المؤكد أن مثل هذا اللون من الاستخدام الخاص يرتبط بإدراك الشاعر أو إحساسه بملائمة هذه الصيغة لنقل موقفه وتجسيم رؤيته أكثر من غيرها من صيغ اللغة وتراكيبها . وتكون - من ثم - بمثابة الصيغة المحورية التي تستقطب بقية الصيغ في مجالها .

أتصور أن المدخل الصحيح إلي عالم أي شاعر هو البدء بمعرفة " الكلمة المفتاح " لديه ، وليس هذا بالأمر اليسير ، إذ يقتضي - بالإضافة إلي بصيرة نقدية - قراءة العمل الإبداعي بالطول وبالعرض وبالعمق وبالارتفاع ، ومعايشة هذا الإبداع ، والاندماج فيه . إن تميز الشاعر ببصمة أسلوبية يتيح لنا فرصة التعامل معه بمنهج أسلوبى ، ومن ثم فإن البحث لن يشغل نفسه بتتبع سيرة الشاعر وتقصى أخباره ذلك أن " حقيقة الفنان ليست هي تلك الحقيقية التاريخية التي يقدمها لنا مترجمو سيرته، وإنما هي حقيقة ذلك الإنسان الحاضر في عمله الفني" ^(١) ، وإنه لأمر ممتع في حالة أبى نواس بالذات أن نكون في حضرة إبداعه دون أن نكون محكومين ، أو - علي الأقل - متأثرين بأفكارنا عنه ومشاعرنا تجاهه .

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص ٩٢ .

صحيح أن التعرف علي السياق التاريخي الاجتماعي للشخصية النواسية له إغراء خاص ، قد لا يستطيع القارئ مقاومته ، وصحيح أيضاً أن التعرف علي هذا العالم قد يكون مفتاحاً للتعرف علي العالم الإبداعي للشاعر ، لكن هذه المعرفة أو هذه الآلفة مع الفنانين بصفة عامة قد تخنق عملية التلقي لأنها " تصرفنا عن العمل الفني نفسه لكي تجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل في صميم الموضوع الجمالي المائل أمامنا " (١). وإذا افترضنا جدلاً وجود هذا الأصل في سيرة الفنان ، فإن العمل الإبداعي نفسه يظل هو أصل الأصل ، وتبقي الحقيقة ، هي " أنه ليست سيرة الفنان هي التي تسمح لنا بأن نتعرف عليه ، وإنما الذي يسمح بأن نتعرف عليه هو " عمله " أولاً وقبل كل شيء (٢) والدراسة الأسلوبية تعتمد - أو ينبغي أن تعتمد - علي رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التي يركز عليها الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ ، لكن هذا التفوق ينبغي أن يتجاوز نسبة الشيوع إلي الدلالة التي تشكل موقفاً وتجسد رؤية ، وعلي هذا فإن " مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلي الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي ، ويقتضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف ، وأن يساعدنا رصده علي فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته " (٣)

ولا ننظن - طبقاً لهذه الدراسة - أن شاعراً قبل أبي نواس أو بعده قد استخدم صيغتي الأمر والنهي كما استخدمهما أبو نواس سواء أكان هذا الاستخدام متصلاً بنسبة الشيوع ، أم بطريقة النظم والتناول ، أو بهذا الانسجام بين الصيغة اللغوية والموقف الفكري .

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢) نفسه ص ٨٨

(٣) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ص ٢١٠ .

يفطن الدكتور زكي نجيب محمود إلي أهمية ما ذكره أحد النقاد الفرنسيين قائلاً : " انك إذا ما تناولت بالدرس أدبياً ما ، فإنما تصل إلي مفتاح أدبه لو أنك وقعت علي الكلمة التي ما تتفك تتردد في أدبه أكثر من سواها" (١)

وهذه العبارة إن انسحبت علي أدباء كثيرين ، فإنها تتسحب أكثر علي هذه الفئة التي يتميز أسلوبها ، أو تتشكل بصمتها الأسلوبية في قوام لغوى ممشوق .

وتكرار صيغتي الأمر والنهي عند أبي نواس مرتبط بإحساسه بأن هاتين الصيغتين هما الأقدر علي حمل أفكاره ورؤاه . إن هاتين الصيغتين تمثلان " تيمة " أساسية ، في لغة أبي نواس الفنية ، وهذا هو ما جعلنا نقدم علي تحليل هذا الجانب من لغته في محاولة استكشاف سر استخدامه اللافت له وارتكازه شبه الدائم عليه ، وذلك بعد مراقبة بدأت بملاحظة وانتهت باستقصاء إحصائي أكد الملاحظة وضبطها .

إن الإصرار علي استخدام صيغة لغوية معينة (الأمر والنهي) ، ثم الإصرار علي التوسع في استخدام عناصر معينة منها (اسقني/ لا تسقني - اشرب / لا تشرب - قل / لا تقل - دع / لا تدع) في سياقات معينة (خمر - غزل) وفي أماكن معينة (المطالع وصدور الأبيات غالباً) لأمر يلفت ، لأنه يشكل حينئذ ظاهرة تمثل عنصراً قادراً في التجربة النواسية ككل ، لكنها تلتقي وتتفاعل - من خلال هذا الثبات والاستقرار - لتكون محصلة دلالية يمكن أن تُفسَّر النصوص من خلالها .

كذلك فإن دراسة صيغ الأمر والنهي عبر الديوان ، تمكن من بيان وظيفة هذه الصيغ في بنية اللغة النواسية . وديوان أبي نواس بحجمه الكبير ، وموضوعاته المتنوعة ، يتيح الفرصة لاستقراء الصيغة المختارة ، لبيان موقعها في كل غرض شعري بوجه خاص ؛ ثم في الديوان بشكل عام .

إن تكرار صيغ الأمر والنهي لا يخلو من دلالات عميقة، بحيث يصبح من السذاجة القول بأنها مجرد شكل لمضمون ، أو زى لمعنى ، بل تصبح هي

(١) د. زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٦

والمضمون / المعنى كلاً لا يتجزأ ، وليس استناد الشاعر واعتماده عليها إلا لإحساسه بمدى أهميتها وقدرتها علي توصيل رؤيته .

والارتكاز علي صيغ الأمر والنهي في تجربة الشاعر يوحد الموضوع ولا يفتته ، وذلك حين يعنى بالقبض علي " الملامح الأساسية " في التجربة النواسية ، وفضلاً عن ذلك فإنه يتيح للنصوص أن تتطرق بما فيها دون فرض رأي أو قسر رؤية .

إن أحدًا من نقاد أبي نواس - علي كثرتهم - لم يلحظ ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهي في ديوانه ، علي أهميتها . ومن ثم يحاول البحث دراسة هذه الصيغ التي تبدو - منذ البداية - أنها تمثل " مركز ثقل " في القصيدة النواسية أو تعتبر بمثابة " النقط الإشارية " بمصطلح علم الطبوغرافيا .

صيغة "دع" وموقف الرفض

ما دما بصدد دراسة صيغة "دع" تلك التي شاع استخدامها شيوعاً لافتاً في ديوان أبي نواس، يصبح - من الطريف - أن نذكر أن ماضي هذه الصيغة "وَدَعَ" كان من الأفعال التي أسقطها العرب من كلامهم ، واستغنوا بغيره عنه .

يقول سيبويه : " واعلم أن العرب قد تستغني بالشئ عن الشئ حتى يصير المستغني عنه مُسْقَطاً من كلامهم البتة " ثم يمثل بقوله " فمن ذلك استغناؤهم بـ " ترك " عن " وَدَعَ " وذر " فأما قراءة بعضهم " ما ودَعك ربك وما قلى " وقول أبي الأسود " حتى ودَعَه " (١) فشاذاً (٢)

وقد زعم النحاة أن العرب أماتوا مصدر " يدع " و " يذر " واستغنوا عنهما بـ " تَرَك " ، لكن يروى في حديث ابن عباس أن النبي صلى الله عليه وسلم قال " لَيَنْتَهينَ أقوامٌ عن ودَعهم الجُمُعات أو لَيُخْتَمَنَّ علي قلوبهم " أي عن تركهم إياها

(١) بيت أبي الأسود الذي منه هذا القول هو :

ليت شعري عن خليلي ما الذي غاله في الحب حتى ودَعَه

راجع ابن جني : الخصائص ، دار الكتاب العربي ، تحقيق محمد علي النجار ج ١ ص ٢٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٩ .

والتخلف عنها ، من وَدَعَ الشيء يَدَعُه وَدْعاً إذا تركه^(١) ، ورغم هذا ، فالثابت أن العرب قد استغنوا حقيقة عن صيغة الماضي " ودع " وعن مصدرها "ودَعَ" ، وظل استخدام هاتين الصيغتين محصوراً في حدود ضيقة، عذها ابن جني شاذة.

لكن إذا كان قد استغنى عن صيغة " وَدَعَ " وعن مصدرها " ودَعَ " بصيغة " ترك " ومصدرها " ترك " فإن الأمر يختلف فيما يتصل بصيغة الأمر " اترك " والتي لم تستطع أن تطرد الصيغة المناظرة " دع " وأن تحل محلها ، بله أن تراحمها ؛ ذلك أن استخدام " دع " كان أكثر شيوعاً من استخدام " اترك " ، وليس أدل علي ذلك من هذه الصيغة الشهيرة التي ارتكز عليها الشاعر العربي القديم كلما أراد أن يتحول عن غرض شعري إلي آخر، وهي صيغة " دع ذا " لكن يبدو أن أبانواس كان أكثر الشعراء العرب استخداماً لصيغة " دع " ولكن بعد أن جردها من " ذا "^(٢) ليعزلها عن السياق التقليدي ، ومن ثم يتصرف فيها تصرفاً جديداً ، حين يشحنها بشحنة معاصرة ، تبرز رؤيته الجديدة ، والتي تختلف جذرياً لا عن رؤية الشاعر القديم فحسب ، بل عن مجموعة السياقات الاقتصادية - السياسية - الاجتماعية - الدينية التي ترعرع في ظلها هذا الشاعر . وأبونواس - في استخدامه المكثف لصيغة " دع " - يبدو كما لو كان يثار بهذه الصيغة لأختيها " وَدَعَ " و " يَدَعُ " حين استغنى العرب عنهما بغيرهما . ويحسن - في البداية - أن نعرض صور صيغ الامر والنهي^(٣) من الفعل " وَدَعَ " مصنفة في جدول يُرَاعِي فيه ما يأتي :-

(١) ابن منظور : لسان العرب ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ج١ ص ٢٦٤ .

(٢) ليس لدينا دليل مادي علي هذا الحكم ، لكن لعله لو أجريت إحصائيات لتأكد ذلك، وإن كان الحكم السابق الذي خُفِّفَ به " يبدو " لا ينطلق من فراغ ، ولكن من خلال قراءة لديوان الشعر العربي ، تتم برصد الركائز اللغوية التي تميز بها شاعر عن آخر ، لوحظ من خلالها - بصورة مبدئية - أن أبانواس (لا يكاد) يضارعه شاعر آخر في استخدامه لصيغة " دع " لا من باب نسبة الشيوع ، ولا من باب الكشف عن موقف .

(٣) لم ترد صيغة النهي من الفعل " ودع " في ديوان أبي نواس إلا مرة واحدة في هذا البيت :

فاشربْ علي جامدِ ذا ذُوبُ ذَا ولا تدعْ لذَّةِ يومٍ لَقَسِدِ

- ١ - أن يتضمن الصور المختلفة لصيغ الأمر والنهي من الفعل " ودع " وذلك في إطار أبياتها ، حتى تتاح الفرصة لتأمل هذه الصيغ في سياقها .
 - ٢ - تنسق صور الأمر والنهي ، بحيث ترد كل صورة من هذه الصيغ في مجرى واحد، حتى تسهل المقارنة بين صور التشكل الواحد من ناحية ، ثم بينه وبين الصور المختلفة لنفس الصيغة من ناحية ثانية .
 - ٣ - يوضح قرين كل صيغة المكان الذي تحتله في القصيدة وقد رتبت هذه الأماكن في أربعة مستويات حسب أهميتها وهي :
 - أ- مطلع القصيدة .
 - ب- صدر البيت .
 - ج- صدر العجز .
 - د- الحشو .
 - ٤ - يوضح قرين كل بيت رقم صفحته في الديوان، وذلك حتى يتيسر الرجوع إليه لقراءته في سياق القصيدة، ثم في سياق التجربة العامة للشاعر، تجنباً لعزل الظواهر عن سياقها ، جزئياً كان هذا العزل أم كلياً.
- المواضع التي وردت فيها صيغة الأمر "دع"**
(أ) في مطلع القصيدة

م	البيت	رقم الصفحة
١	دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إغْرَاءُ صفراءُ لا تنزَالُ الأحزانُ سَاحَتَهَا	٦
٢	دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْضِيهَا الْجَنُوبُ وخلْ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضَا بِلَادَ نُبْثَهَا عَشْرَ وَطْلَحْ وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوَا دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرَبُهَا رَجَالُ إِذَا رَابَ الْحَلِيبُ فَبُلْ عَلَيْهِ	١١
٣	دَعِ لِبَاكِهَ الْإِدْيَارَا وَأَشْرَبْنَهَا مِنْ كُمَيْتٍ	٦٥
٤	دَعْنِي مِنَ النَّاسِ ، وَمَنْ لَوْمُهُمْ وَابْكِ عَلَي مَا فَاتَ مِنْهَا ، وَلَا	١٠٦

٥	دَعِ الرَّبْعَ ، مَا لِلرَّبْعِ فِيكَ نَصِيبٌ وَلَكِنْ سَبَيْتُنِي الْبَابِلِيَّةُ ، إِنَّهَا وَمَا إِنْ سَبَيْتُنِي زَيْنَبٌ وَكَعُوبُ لِمَثَلِي فِي طَوْلِ الزَّمَانِ سَلُوبٌ	١١٠
٦	دَعِ الْبَسَاتِينَ مِنْ وَرْدٍ ، وَثَفَّاحٍ أَعْدِلْ إِلَيَّ نَفْرٍ ، دَقْتُ شُخُوصَهُمْ وَاعْدِلْ . هُدَيْتَ . إِلَيَّ ذَاتَ الْأَكْيَرِاحِ مِنْ الْعِبَادَةِ إِلَّا نَضُّوْا أَشْبَاحَ	١٢١
٧	دَعْ عَنْكَ مَا جَدُّوا لَهُ ، وَتَبَطَّلْ لَا تَرْكَبَنَّ مِنَ الذَّنُوبِ خَسِيْسَهَا وَإِذَا مَرَرْتَ بِرَبْعٍ قَصْفٍ فَاثْزَلْ وَاعْمَدْ - إِذَا فَارَقْتَهَا - لِلْأَنْبِلِ	١٩٩
٨	دَعْ جَنَانًا وَحُبَّهُ لَا تَذْكُرْ بِنَفْسِكَ الْـ عَنْكَ إِنْ كُنْتَ عَاقِلًا مَوْتَ مَادَامَ غَافِلًا	٢٤٧
٩	دَعْ مَنْ يُقَارِضُ أَقْدَاحًا بِأَقْدَاحٍ لَيْسَ الْمَرْوَةُ سَقَى الرَّاحَ بِالرَّاحِ	٤٩٨
١٠	دَعِ الرَّسْمَ الَّذِي دَثَرَا وَكُنْ رَجُلًا أَضَاعَ الْعِلْمَ يُقَاسِي الرِّيحَ وَالْمَطَرَ أَسْمَ فِي اللَّذَاتِ وَالْخَطَرَا	٥٥٧
١١	دَعْنِي مِنَ الدَّارِ أَبْكِيهَا ، وَأَرْثِيهَا ذُرِّ الرُّوَامِسِ تَمْحُو كُلَّمَا دَرَسَتْ إِذَا خَلَّتْ مِنْ حَبِيبٍ لِي مَغَانِيهَا أَثَارَهَا ، وَدَعِ الْأَمْطَارَ تَبْكِيهَا	٦٧٤
١٢	دَعِ الْوُقُوفَ عَلَيَّ رَسْمٍ وَأَطْلَالٍ وَعُجْ بِنَا نَصْطَبِخْ صَفْرَاءَ ، وَاقْدَةُ وَدِمْنَةَ كَسَحِيقِ الْيَمْنَةِ الْبَالِي فِي حُمْرَةِ النَّارِ ، أَوْ فِي رِقَةِ الْأَلِ	٦٨٠
١٣	دَعْ عَنْكَ يَا صَاحَ الْفِكْرِ وَاشْرَبْ كُمَيْتًا مُزْرَةً فِيمَنْ تَغَيَّرَ أَوْ هَجَرَ عَنَسَتْ ، وَأَقْعُدْهَا الْكَيْرَ	٦٨١
(٢) فِي صَدْرِ الْبَيْتِ		
١٤	دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرَبُهَا رَجَالٌ رَقِيقُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبٌ	١١
١٥	وَدَعِ الذِّكْرَ لِلطَّلُولِ إِذَا مَا دَارَتْ الْكَأْسُ يُسْرَةً وَيَمِينًا	٣١
١٦	دَعْ ذَا - عَدْمُكَ - وَاشْرَبْهَا مُعْتَقَةً صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالزَّبَدِ	٤٦
١٧	فَدَعِ الَّذِي تَبَذَّتْ يَدَاكَ وَعَاطِنِي لِلَّهِ دَرَكٌ مِنْ نَبِيذِ الْأَرْجُلِ	٤٧
١٨	دَعْ مِنَ الْعَيْشِ كُلَّ رَنْقٍ وَخُذْ مِنْهُ مَا صَافَا	١٢٠

١٩	وَدَعِ التَّسْتُرَ وَالرَّيَّاءَ	فَمَا هُمَا مِنْ شَانِيهِ	١٣٦
٢٠	وَدَعِ الْعَرِيبَ ، وَخَلَهَا مَعَ بَوْسَهَا	لِمُحَارَفِ أَلْفِ الشَّقَاءِ ، مُزْنِدِ	١٦٨
٢١	وَدَعِ اللَّهَ — وَانْ لَأَهْلِهِ	إِذْ زِلْتَ عَنْ دَارِ الْهَوَانِ	٢٩٠
٢٢	وَدَعْنِي مِنْ مَوَاعِيدِكَ	إِذْ سَاعَتُكَ السَّهْرُ	٣٣٦
٢٣	دَعِ الْهَجْرَ الَّذِي كَانَ	لَنَا مِنْكَ كَمَا كَانَا	٣٤٢
٢٤	فَدَعِ الْمَوَاعِيدَ الَّتِي أَحَقَّتْهَا	حَتَّى يَكُونَ نِتَاجُهَا لَتَمَامِ	٥٠١
٢٥	فَدَعُونِي فَذَاكَ أَشْهَى ، وَأَحْلَى	مِنْ سُؤَالِ التَّسْرَابِ وَالْأَحْجَارِ	٦٧٦
٢٦	وَدَعْنِي مِنْ بُكَائِكَ فِي عِرَاصِ	وَفِي أَطْلَالِ مَنْزِلَةٍ وَدَوْرِ	٦٧٨
٢٧	دَعِينِي ، لَا تَلُومِينِي ؛ فَإِنِّي	عَلَى مَا تَكْرِهِينَ إِلَى الْمَمَاتِ	٥١٧
(٣) فِي صَدْرِ الْعَجَزِ			
٢٨	كَأَنَّا يَدْعِي فِي الْخَمْرِ عِلْمًا	فَدَعْنِي ، لَا أَقُولُ وَلَا تَقُولُ	١٨٤
٢٩	أَعَزُّمُ عَلَى سُلُوءٍ إِلَّا عَنِ الْكَاسِ	وَدَعِ سِوَاهَا مِنَ اللَّذَاتِ لِلنَّاسِ	٢١١
٣٠	يَا مَنْ يُلُومُ عَلَى الصَّبَا	دَعْنِي فَشَأْنُكَ غَيْرُ شَأْنِي	٢٨٩
٣١	مَرَضَ الْوَدِّ وَالْإِخَاءِ وَبَادَا	فَدَعَانِي مِنَ الْمَلَامِ دَعَانِي	٦٠٥
٣٢	كَمْ قَدْ تَعَنَّتْ ، وَلَا لَوْمْ يَلَمُّ بِنَا	دَعِ عَنْكَ لَوْمِي ، فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ	٧٠٠
(٤) فِي الْحَشْوِ			
٣٣	فَلَيْسَ بِقَائِلٍ لَكَ : إِيهِ دَعْنِي	وَلَا مُسْتَخِيرٍ .. لَكَ مَا تَشَاءُ	٢٣
	وَلَكِنْ : سَقْنِي ، وَيَقُولُ أَيْضًا	عَلَيْكَ الصَّرْفُ إِنْ أَعْيَاكَ مَاءُ	
٣٤	فَبُحْ بِاسْمِ مَنْ تَهْوَى ، وَدَعْنِي مِنَ الْكُنَى	فَلَا خَيْرُ فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا سُرُ	٢٨
٣٥	هَاتَهَا جَهْرًا وَدَعْنِي	مِنْ أَحَادِيثِ خُرَافَتِهِ	٩٦
٣٦	يَا مَنِ يُلُومُ عَلَى حَمْرَاءَ صَافِيَةٍ	صَبْرُ فِي الْجِنَانِ وَدَعْنِي أَسْكُنَ النَّارَا	١١١

٣٧	يَا أَيُّهَا الْعَاذِلُ دَعْ مَلْحَاتِي	وَالْوَصَفَ لِلْمَوْمَةِ وَالْفَلَاقَةِ	١٦٥
٣٨	فَقُلْتُ: دَعْنَا وَقَمْنَا لِنَأْخُذَهَا	مِمَّا تُزِفُّ الْعُلُوجُ بِالْعَمْدِ	١٩٧
٣٩	وَاشْرَبِ الرَّاحَ ، وَدَعْنِي	مَنْ صَلَاةٍ كُلِّ يَوْمٍ	٢٠٥
٤٠	أَيُّهَا الْعَاذِلُ دَعْ لَوْ	مِي فِي شُرْبِ الرَّحِيقِ	٢٠٦
٤١	قَالَتْ فَدَعْ عَنْكَ الْاِحْتِيَالَ لَمَّا	أَرَدْتَ سُكْرِي لَهُ وَانْعَاسِي	٣٠٦
٤٢	قَالَ : اثْقِ اللَّهَ وَدَعْ ذَا الْهَوَى	فَقُلْتُ : إِنْ طَاوَعَنِي قَلْبِي !	٣٣٥
٤٣	عَرَضَنْ لِلذِي تُحِبُّ بِحُبٍّ	ثُمَّ دَعْنِي يَرُوضُهُ إِبْلِيسُ	٣٥٥
٤٤	دَعْنِي مِنَ الدَّارِ أَبْكِيهَا وَأَرْثِيهَا	إِذَا خَلَّتْ مِنْ حَبِيبٍ لِي مَغَانِيهَا	٦٧٤
	ذَرِ الرُّوَامِسَ تَمْحُو كُلَّمَا دَرَسَتْ	آثَارُهَا ، وَدَعِ الْأَمْطَارَ تَبْكِيهَا	
٤٥	يَا وَاصِفَ الْغُلَمَانِ فِي شَعْرِهِ	أَنْتَ وَرَيْي مِنْهُمْ الْأَوَّلَ	٧١٢
	عَنَّا وَدَعْنِي عَنْكَ أَوْ وَصَفْهُمْ	أَنْتَ وَرَيْي مِنْهُمْ أَجْمَلُ	٧١٢
٤٦	وَلَأَنْتُمْ لَأَمْ إِذْ رَأَى كَلَفِي	وَالدَّمَغُ فِي مُقْلَتِي ذَوْسِنِي	٧٢٢
	فَقُلْتُ دَعْنِي ، وَمَنْ كَلَفْتُ بِهِ	أَلْوِي بِنِقْلِي الْهَوَى فَوَلَّهْنِي	
٤٧	مَرَضَ الْوُدِّ وَالْإِخَاءِ وَيَادَا	فَدَعَانِي مِنَ الْمَلَامِ دَعَانِي	٦٠٥

أبو نواس وصيغ الأمر والنهي

فى دراسة سابقة للباحث ، ثبت أن صيغ الأمر والنهي تشيع شيوعا لافتا فى ديوان أبى نواس^(١) ، لكن الأهم من نسبة الشيوخ هو علاقة هذه الصيغ بالإفصاح عن رؤية الشاعر. والحقيقة أن النص النواسى يعد من أكثر النصوص الشعرية العربية إفصاحا عن رؤية صاحبه. وتكرار صيغتي الأمر والنهي يعد "تيمة" أساسية فى لغة أبى نواس الفنية. وكان هذا دافعا للإقدام على تحليل هذا الجانب من لغته فى محاولة استكشاف سر استخدامه اللافت له ، وارتكازه شبه الدائم عليه ، وذلك بعد مراقبة بدأت بملاحظة ، وانتهت باستقصاء إحصائى أكد الملاحظة وضبطيا. ولئن كنا قد وصلنا إلى النتيجة السابقة من خلال دراسة الإبداع النواسى بشكل عام ، فإن التوقف عند قصيدة بعينها والاضطلاع بتحليلها لا يخلو من إغراء ، لاسيما حين يقود إلى نفس النتيجة ، ويأتى معززا لها.

تحليل قصيدة "ساق وخمر"^(٢)

- | | |
|--|--|
| ١ - دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيَهَا ^(١) الْجَنُوبُ ^(٢) | وَتُبْلَى عَهْدَ جِدَّتِهَا الْخُطُوبُ ^(٣) |
| ٢ - وَخَلَّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ ^(٤) أَرْضًا | تَخُبُ ^(٥) بِهَا النَجِيبَةُ ^(٦) وَالتَّجِيبُ ^(٧) |
| ٣ - بِلَادٌ تَبْتُهَا عَشْرُ ^(٨) وَطَلَحُ ^(٩) | وَأَكْثَرُ صَايِدِهَا ضَبْعٌ وَذَيْبُ |
| ٤ - وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا | وَلَا عِيشًا ، فَعِيشُكُمْ جَدِيدُ ^(١٠) |
| ٥ - دَعِ الْأَبْلِيَّانِ يَشْرِبَا رَجَالًا | رَقِيقُ الْعِيشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبُ |
| ٦ - إِذَا رَابَ الْحَلِيبُ فَبِلْ عَلَيْهِ | وَلَا تَحْرَجْ فَمَا فِى ذَاكَ حُوبُ ^(١١) |
| ٧ - فَاطْيَبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ شَمُولُ ^(١٢) | يَطُوفُ بِكَأْسِهَا سَاقُ أَدِيبِ |
| ٨ - أَقَامَتْ حِقْبَةً ^(١٣) فِى قَعْرِ دَنْ ^(١٤) | تَفُورُ ، وَمَا يُحَسِّرُ لَهَا لَهْيَبُ |

(١) الدراسة هى: صيغ الأمر والنهي فى ديوان أبى نواس ، دار الكتب الجامعية للطباعة والنشر . ١٩٨٩ .

(٢) أبو نواس: ديوانه ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ١١ . ١٢ .

(١) تسفيتها : تذروها وتحملها . (٢) الجنوب : اسم ريح . (٣) الخطوب : الحوادث . (٤) الوجناء : الناقة الغليظة . (٥) تخب : تمشي . (٦) النجيبه : الناقة الكريمة . (٧) التجيب : الجمل الكريم . (٨) عشر : شجر له صغ وشوك كثير . (٩) طلح : شجر له صغ وشوك كثير . (١٠) جديب : مقفر . (١١) حوب : ذنب . (١٢) شمول : معطرة بريح الشمال . (١٣) حبة : فترة من الزمن . (١٤) دن : إناء الخمر .

- ٩ - كأن هديرها^(١٥) في الدنّ يحكى
١٠ - تمدُّ بها إليك يدا غلام
١١ - غَذَتْهُ^(٢٠) صُنْعَةُ الدَايَاتِ^(٢١) حتى
١٢ - يَجُرُّ لَكَ العنان^(٢٣)، إذا حَسَاها
١٣ - وإن جَشَمْتَهُ^(٢٤) خَلَبْتُكَ مِنْهُ
١٤ - ينوء^(٢٥) بردفه، فإذا تمشى
١٥ - يكاد من الدلال، إذا تثنى
١٦ - وأحمق من مُعَيَّبَةٍ^(٢٨) تراءى^(٢٩)
١٧ - أعاذلتى أقصرى عن بعض لومى
١٨ - تَعْيِبِينَ الدُّنُوبَ، وأى حُرَّ
١٩ - فهذا العيش لا خيم البوادي
٢٠ - فأين البدو من إيوان كسرى
٢١ - غُرِرْتُ بتوبتى، ولججت^(٣٣) فيها
- قِرَاءَةُ الْقَسِّ^(١٦) قَابِلُهُ الصَّلِيبُ
أَغْنُ^(١٧)، كأنه رَشَا^(١٨) رَبِيبُ^(١٩)
زها، فزها به دَلَّ^(٢٢) وطيبُ
ويفتح عُقْدَ تَكْتِهَ الدَّيِّبُ
طرائفُ تُسْتَخَفُّ لها القلوب
تَثْنَى، فى غلائله^(٢٦) . قَضِيبُ^(٢٧)
عليك، ومن تَسَاقَطَهُ، يذوب
إذا ما اخْتَانَ^(٣٠) لحظتها مَرِيبُ^(٣١)
فراجى تَوَبَّتِي عندي يَخِيبُ
من الفتيان، ليس له دُنُوبُ
وهذا العيش لا اللَّيْنُ الحَلِيبُ
وأين من الميادين الزَّرُوبُ؟^(٣٢)
فَشُقَى اليوم جَيْبُكَ^(٣٤) لا أتوب!

(١)

وحدات ثلاث :

يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاث حركات، تعكس كل منها موقفاً محدداً، الوحدة الأولى وتشمل الأبيات (١-٦) وتعكس موقف الشاعر من الطلل. والوحدة الثانية، وتشمل الأبيات (٧-١٦) وتعكس موقف الشاعر من عالم الخمرة والساقى. أما الوحدة الثالثة وتشمل الأبيات (١٧-٢١) فتعكس موقف الشاعر من العاذلة.

= (١٥) هديرها : صوتها وهي تصب. (١٦) قراءة القس : تراويل القس الدينية (١٧) أغن: أي ذو صوت جميل.
(١٨) رشأ : ولد الغزال. (١٩) ربيب : ممتلى. (٢٠) غذته: أطعمته. (٢١) الدايات: القابلات.
(٢٢) دل : مدلل (٢٣) العنان : القياد. (٢٤) جشمته : أتعبته. (٢٥) ينوء بردفه : دلالة على ثقل مؤخرته.
(٢٦) غلائله : ثيابه الرقيقة. (٢٧) قضيب : غصن شجرة. (٢٨) مغيبة : غائبة.
(٢٩) تسراءى : ظهروا. (٣٠) اختان : اخذت. (٣١) مريب : مشكوك فيه.
(٣٢) الزروب : مواضع الغنم. (٣٣) لججت : ألححت. (٣٤) فشقى اليوم جيبك : افعلني ما بدا لك

- أول ما يلاحظ على الوحدة الأولى هو التوازن القائم فى البيت الأول على مستوى الإيقاع الصوتى بين " الجنوب " و " الخطوب " ثم على المستوى الدلالى حين تصبح كل من " الجنوب " و " الخطوب " أداة هدم، ولئن كانت " الجنوب " أحد عناصر الهدم، فإن " الخطوب " تجمع فى طياتها كل هذه الوسائل، ويصبح الانتقال من الجزئى إلى الكلى مبرراً.

- تتضمن الأبيات الستة الأولى أربعة أفعال أمر، يقع ثلاثة منها فى صدر الأبيات (١ ، ٢ ، ٥) بينما يدخل الفعل الرابع حشو البيت السادس، كما تتضمن الأبيات صيغتي نهى تقع الأولى فى صدر البيت الرابع ، وتقع الثانية فى بداية الشطر الثانى من البيت السادس.

- يكشف هذا التكتيف الإنشائى عن طبيعة موقف الشاعر الذى ينفى العالم الذى لا يعجبه، تمهيداً لتأسيس العالم الذى يعجبه.

وشيوع صيغ الأمر والنهى فى حد ذاته، لا يمثل أهمية كبيرة، لكن هذه الأهمية يمكن أن تلمس فى طبيعة الأماكن التى تحتلها هذه الصيغ فى بنية النص، ثم فى السياقات التى ترد فيها، وأخيراً فى موقعها كبؤرة تستقطب بقية الأفعال الواردة فى المقطع.

يتكرر الفعل "دع" مرتين فى هذه الوحدة، وفى كل مرة يكون مفعوله معرفاً بـ (ال) "دع الأطلال"، "دع الألبان" والتعريف - فى هذا السياق - حدد الكلمة، وحصرها فى إطار ضيق. وهذا يرتبط بما يحمله الشاعر من مشاعر سلبية إزاء الأشياء التى تمثلها هذه الكلمات، ومن ثم فإن التعريف يأتى منسجماً حين يرتبط بالفعل "دع" ليعبر عن موقف الشاعر الذى ينفى عالم الأطلال وما يرتبط به.

- يلاحظ أن عدد صيغ الأمر ضعف عدد صيغ النهى، كما يلاحظ أيضاً أن التوزيع بين هذه الصيغ يجرى فى تناسق؛ وذلك حين - تبدأ الوحدة بصيغتي أمر، فصيغة نهى، ثم يتكرر نفس النسق، على هذا النحو:

دع - وخل - ولا تأخذ

دع - فبل - ولا تعرج

معنى هذا أن الشاعر يجيد التشكيل بهذه الصيغ، لتحدث أكبر أثر في نفس المتلقى، وهو يجيد توزيع هذه الصيغ حين يختم كل صيغتين من صيغ الأمر بصيغة نهى، وهنا يكون الائتلاف والاختلاف؛ الائتلاف في التنسيق المنظم بين الصيغ، والاختلاف في التبادل الجارى بينها. لكن هذا الائتلاف والاختلاف قائم في طبيعة صيغ الأمر من ناحية، وصيغ النهى من ناحية أخرى، فبينما تدل صيغة الأمر على طلب الفعل، تدل صيغة النهى على طلب الكف عنه. لكن ما يحدث الائتلاف هو أن الشاعر حين يطلب فعلا، لا ينهى عنه، ولكن ينهى عن نقيضه، وبهذا يتكامل الأمر والنهى ليصبا في مجرى واحد.

- التقسيم السابق للصيغ، والذي يسير على هذا النهج:

ب - د - فیل - ولا تخرج

- تتوزع صيغ الوحدة الجزئية (أ) "دع-وخل-ولا تأخذ" على مساحة أربعة أبيات (١-٤) ، بينما تتوزع صيغ الوحدة الجزئية الثانية (ب) "دع - قبل - ولا تحرج" على مساحة بيتين (٥ - ٦) ، أى أن المساحة الأولى ضعف الثانية، ودلالة هذا أن الشاعر لم يشأ - وهو فى طور التمهيد لدعوته- أن يكتف من صيغ الأمر والنهى وعندما يتم هذا التمهيد يعمد إلى التكتيف حيث يسوق ثلاث صيغ فى بيتين :

رَقِيقُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبٌ

ولا تخرج فما في ذاك حوب

ويلاحظ أن صيغة النهى " **ولا تخرج** " تأتي معطوفة على صيغة الأمر " **فبل** " دون فاصل كبير، ولعل الشاعر قد استشعر الصدمة التي يحدثها الفعل، فآثر أن يعطف عليه بصيغة نهى، سريعة ومتلاحقة، تزيل أثر الحرج الذى يمكن أن يحدث من جرائه.

- يأتى البيت السادس، خاتمة للوحدة الأولى، ويلاحظ أنه البيت الوحيد الذى يتضمن صيغة أمر، وصيغة نهى، فى حين أن الأبيات السابقة عليه، والتي تتضمن مثل هذه الصيغ - لا يحتوى أى منها على أكثر من صيغة واحدة، وهذا يعنى أن الشاعر يحرص على أن تكون آخر طلقاته الموجهة إلى الأطلال أكثر تركيزاً حتى يُسدل الستار عليها لينفرج عن وحدة تالية.

- السياق الذى ورد فيه الفعل "دع" فى الوحدة الأولى (أ) يرتبط بإزاحة الأطلال ككل من القصيدة " **دع الأطلال...** " ثم يردف بإزاحة متعلقات الطلل من إنسان (راكب الوجناء) ، وحيوان (ضبع وذئب) ، ونبات (عشروطلح) وكذلك أسلوب العيش (فعيشهم جديب).

وفى الوحدة الجزئية الثانية (ب) تنتقل هذه الثورة من التعميم إلى التخصيص "دع الألبان"؛ فاللبن هو أحد العناصر التى تدخل فى أسلوب العيش الذى ينبذه الشاعر. وفضلاً عن أن الانتقال من التعميم إلى التخصيص أمر يتمشى مع منطق القصيدة، إلا أن له أهمية أخرى؛ إذ يعتمد الشاعر أن يكون " الحليب " هو آخر العناصر التى ينبذها مطوحاً بها فى ازدراء، ومغلقاً الباب وراءها فى عنف، ليفتح الباب عقب ذلك للخمر ، وبعد أن يكون قد أعد لها ما تستحقه من مراسيم الاستقبال والحفاوة.

- تأتى الوحدة الثانية (الأبيات ٧ : ١٦) الخاصة بالخمر والغزل، وتكون أول لفظة فيها هى صيغة أفعّل تفضيل " **فأطيب** منه صافية شمول.. " وهكذا يضع الشاعر " **الحليب** " مشروب العرب، إلى جانب " **الخمر** " مشروبه هو، لتتضح المفارقة بين مشروب يُنفى ونهزأ به ، وبين آخر يُثبّت ويُفَضَّل.

- تتضمن الوحدة الثانية، عشرة أبيات (٧-١٦)، وعلى هذا تكون هى أطول وحدات القصيدة، وتفسير هذا بدهى، فالشاعر فى ملعبه الآن، (ملعب

الخمير والغزل) فلتطل وقفته - إذن - حتى يملأ معدته بالخمير، ويملاً عينيه بمحاسن الساقى الجميل.

لكن من الطريف أن نضع مطلع الوحدة الطللية (البيت الأول) ومطلع الوحدة الخمرية (البيت السابع) لنأملهما فى سياق واحد:

١ - - دع الأطلال تسفيتها الجنوبُ وتبلى عهد جدتها الخطوبُ

٧ - فأطيب منه صافية شمول يطوف بكأسها ساق أديب

نلاحظ أن صفة "شمول" والتي تعنى بأن الخمير معطرة بريح الشمال، تحتل موقعا مناظرا لكلمة "الجنوب"، وهنا تتكشف المفارقة، ففي حين كانت ريح "الجنوب" أداة محو للأطلال، تظل "الشمول" بردا وسلاما على الخمرة، وذلك حين تعطرها. وهذا يعنى - من ناحية أخرى - افتراق السبل بين الشاعر وبين حياة الطلل، يأتى الافتراق، هذه المرة، على مستوى الاتجاه، ففي حين يتوق هو نحو الشمال، يدع الطلل لتذروه الجنوب.

- سبقت الإشارة إلى أن كلا من مفعولى "دع" معرفين بآل وأن هذا التعريف يضيق معنى الكلمة، ويضعها فى إطارها القاموسى، لكن صيغة أفعّل التفضيل "أطيب" تقوم فى الوحدة الخمرية بالدور الذى يقوم به الفعل "دع" فى الوحدة الطللية. ففي حين تستخدم "دع" للنذب والترك والإبادة، تستخدم "أطيب" للترحيب والتأسيس والإعادة. أما ما تتوجه إليه "أطيب" هذه، فهو إحدى صفات الخمير "صافية" وهى ترد منكرا لتوحى بانطلاق الخمرة وعدم تقيدها، بل بانتشارها فى الزمان والمكان. وهذا يضعها فى مواجهة مع رموز الحياة العربية المرفوضة "الأطلال" و"الألبان" والتي ترد معرفة. فإذا أضفنا أن "صافية" مؤنث، أما "الأطلال" و"الألبان" فمذكران فإن المعنى هو أن هذه الثنائيات تكشف عن أن العالم الذى يؤسسه الشاعر يأتى مناقضا فى كل زواياه وأوضاعه للعالم الذى ينقضه، وحتى حين يفضل الشاعر أن يتعاطى الخمير من يد غلام (ذكر) فإنه لا ينسى أن يخلع عليه صفات الأنثى (فزاها به دل وطيب)، (ينوء بردفه) (إذا تمشى تنثى)، (يكاد من الدلال يذوب). إن الشاعر يحن إلى تأسيس عالم

يختلف عن جنسه هو، ليكمله، وهذا العالم هو عالم الأنوثة بلينه وطراوته، والذي يظل مناهضا وناقضا لعالم "الأطلال" بوعورته وخشونته.

- إذا كان الشاعر قد قرر بأن الزوال من نصيب العالم الطللي، فإنه يصور بأن الدوام من نصيب العالم الخمرى، يبدو ذلك من خلال لفظة " يطوف " التى توحى بأن ثمة التفافا حول شىء مقدس، وهذا الالتفاف لا ينتهى، مادام الشاربون يتحلقون حول دنان الخمر، يطوف عليهم بها ساق أديب.

وحين نضع الفعل " يطوف " الوارد فى المطلع الخمرى، بإزاء الفعل "تسفيها" الوارد فى المطلع الطللي تبرز المفارقة بين تماسك حركة الطواف وتلاحمها، وبين انهيار الطلل وتبدده حين تذوره الرياح.

- تقود المقارنة بين الوحدة الطللية (١-٦) من جانب، والوحدة الخمرية الغزلية (٧-١٦) من جانب آخر إلى ملحوظة مهمة، هى شحوب الصورة فى الوحدة الأولى ، إن الشاعر يستخدم الألفاظ كما تستخدم تقريبا فى مستواها الحرفى. إن عدم تعاطف الشاعر مع الأطلال انسحب على طريقة تعامله مع اللفظ الذى ورد جافا غير مشحون بحرارة الشعر وتوهج الوجدان. كما أن البرودة التى استشعرها بإزاء الطلل ومتعلقاته، انسحبت أيضا على اللفظ الذى جاء باردا هو الآخر، عاريا من كناية تلطفه، أو تشبيه يضيئه، أو استعارة تشعله، أو رمز يثريه، إن اللفظ هنا يظل ملتصقا بالطلل والنبات الشائك والحيوان المفترس والعيش الجديب والناقة التى " تخب ". ومن الطريف أن نتأمل الفعل "تخب" وما يعكسه من بطء وثقل ورتابة وحركة سفلية حين " تغور " ساق الناقة فى الرمل - ومن الطريف أن نتأمل فى ضوء الفعل الذى يناظره موقعا فى الوحدة الخمرية، وهو الفعل " تغور " وكلاهما يقع فى بداية الشطر الثانى من البيت الثانى للوحدة التى ينتمى إليها، وكأن الموقع المناظر فى حد ذاته أدعى إلى تفجير المفارقة بين عالم ترابى سفلى يئن تحت كلمة "تخب"، وعالم مائى علوى ينير مع كلمة "تغور".

- لكن الصور التي تخفى من الوحدة الطلية، تظهر في الوحدة الخمرية الغزلية، فما إن يتحدث الشاعر عن الخمر المعمرة التي تفور دون أن يحس لها لهيبا، حتى يشفع هذا بصورة تحل بيتا كاملا:

كَأَن هَدِيرَهَا فِي الدَّنِّ يَحْكِي قِرَاءَةَ الْقَسِّ قَابِلَهُ الصَّلِيبُ

وما إن يتحدث عن الغلام الساقى، حتى يشفعه هو الآخر بصورة أخرى:
تَمَدُّبَهَا إِلَيْكَ يَدَا غِلَامٍ أَغْنَى، كَأَنَّهُ رَشَاءُ رَبِيبٍ

إن الفوران العاطفي والانجذاب الوجداني من قبل الشاعر نحو الخمرة والساقى هو الذى يفجر الصور، بل ويوشى الأبيات كلها بروح الود والتعاطف والذوبان فى هذا العالم. إن الشاعر هنا يشعر بقلبه، بينما كان فى الوحدة الطلية يتحدث بطرف لسانه.

- يقابل "تواجد" الصور، فى الوحدة الثانية الخاصة بالخمر والغزل "خلو" هذه الوحدة من صيغ الأمر والنهى. وهذه مفارقة أخرى بين الوجدتين، بل بين العالمين: عالم الطلل، وعالم الخمر، هنا تصبح صيغ الأمر والنهى من لوازم الطلل لأنها تأتى جميعا إما فى سياق نفى "دع - خل - ولا تأخذ" أو فى سياق سخرية "بل" أو فى سياق حث على خرق المألوف "ولا تخرج". أما فى السياق الذى يتصالح فيه الشاعر مع العالم، فإن هذه الصيغ تختفى. ومن هنا كان خلو هذه الوحدة (٧-١٦) من أية صيغ أمر أو نهى.

لكن هذه الصيغ تبدأ فى الظهور ثانية، فى الوحدة الثالثة (١٧ - ٢١) ويكون ظهورها مقتزنا بظهور "العاذلة" فى البيت (١٧):

أَعَاذَلْتِي أَقْصُرِي عَنْ بَعْضِ لَوْمِي فَراجى تَوْبِنِى عِنْدِي يَخِيبُ

وكل من يعذل الشاعر أو يلومه ممقوت، لأنه يمثل عائقا ضد عالم النشوة والشهوة الذى يسعى إليه، لكن الشاعر على يقين من أن عاذلته لن تكف عن لومه، وهو لهذا يتوجه إليها بصيغة أمر يختتم بها القصيدة، ويقرر من خلالها أنه لن يكف، ولنصنع هى بنفسها ما شاءت:

" فَشَقَى الْيَوْمَ جَيْبِكَ لَا أَتُوبُ "

وهكذا ترتبط صيغ الأمر في هذه القصيدة بالعالم الذى ينفيه الشاعر (الطلل) أو العالم الذى يمقته (العاذلة)، بينما تختفى هذه الصيغ من عالمه الأثير (الخمير والغزل).

وعلى هذا النحو يوظف الشاعر صيغة "دع" للإطاحة بكل ما يعوق حركته، ويحد من حريته، يعاونها فى ذلك مجموعة من الصيغ هي "خل ، اترك ، ذر ، انس ، اهجر" حيث تقف وراء صيغة "دع" وبجانبتها توازرها فى تحقيق الهدف.



(٢)

الأمر والنهى وتطهير الأرض:

تبدأ القصيدة بصيغة "دع" وهى فعل أمر بمعنى "اترك" وهذا الأمر خرج عن معناه الأصلي، وهو طلب عمل الشئ على وجه الاستعلاء والإلزام إلى معنى آخر وهو الحث أو الرجاء.

ويلاحظ أن الخطاب فى صيغة الأمر هذه موجه إلى المخاطب المفرد، وسواء أكان هذا المخاطب هو الشاعر نفسه، أم كان شخصا آخر، فإن الشاعر قد عدل عن صيغة الخطاب التقليدية التى كانت توجه عادة إلى المثنى، ولعل هذه هى الإشارة الأولى التى يومئ النص من خلالها إلى افتراق السبل بين الشاعر وبين القيم الفنية التقليدية، تمهيدا للتصريح بافتراق أوسع وأعمق.

معمول "دع" هو كلمة "الأطلال" بالجمع وليس المفرد، وهى إشارة ثانية إلى ما يشعر به الشاعر من نقمة على هذه الأطلال، بل على ما تمثله من قيم وما تعكسه من نسق عيش ونظام حياة، لذا نراه يسلط عليها أدواتي هدم : الأولى هى رياح "الجنوب" لتزيلها أو لتمحو آثارها بتغطيتها بالتراب حتى لا يتبقى لها أثر. والثانية هى "الخطوب" بالجمع لتتوالى عليها واحدة إثر أخرى حتى تنسفها نسفا.

وإذا كان الشاعر قد وكل أمر إزالة الأطلال لأداتى الهدم السابقتين، فإنه فى البيت الثانى لا يستطيع أن يزيل الأرض، أو البيئة الصحراوية التى تحتوى الأطلال، فحسبه إذن أن يدير لها ظهره تاركا إياها لهذا الإنسان الذى تقوم حياته

على ركوب النوق يجوب بها هذه الفلوات متحملاً شظف العيش لقاء حياة فقيرة مجدبة:

وَحَلَّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضاً تَخُبُّ بِهَا النَجِيبَةُ وَالنَجِيبُ

يبدو امتهان الشاعر لهذا الإنسان، حين لا يجد طريقة للتعريف به سوى أن يقرن بينه وبين الحيوان الذى يركبه، وذلك بإضافته إليه " وحل لراكب الوجناء.. " وكأن هذا الإنسان لا يُعرَف ولا يُعرَف إلا من خلال الحيوان. أما معمول "حل" فهو كلمة " أرضا" التى تأتى نكرة للتقليل من شأن هذه الأرض، ومن ثم يصبح الإنسان بلا قيمة مثل الأرض التى يعيش عليها. إنها أرض لا تدفع الإنسان إلى الأمام، بل تشده إلى أسفل، أليس هذا الإنسان يحيا محمولا على هذه النجائب التى يبدو أن أقدامها تغوص فى حركة سفلية ثقيلة فى أعماق الرمال من خلال هذا السير البطيء الذى يشبه " الخبب"؟ وإذا كان السير بطيئا فإن الدافع إليه هين؛ وهو الحصول على ما يسد الرمق بالكاد، وكأن الشاعر يتساءل ساخرا: وماذا يُرجى من هذه البلاد؟:

بِلَادٌ تَبْثُهَا عَشْرُ وُطْلَحٍ وَأكْثَرُ صَيْدِهَا ضَبْعٌ وَذَيْبُ

فى البيت الأول وُجَّهت الضربة إلى الأطلال، وفى البيت الثانى وجهت إلى الأرض التى تحتوى هذه الأطلال. وفى هذا البيت توجه إلى البلاد التى نعرف أنها مجدبة فى نباتها وحيوانها. لكأنى بالشاعر يريد أن يقول: ماذا يتوقع هذا الإنسان الذى يقطع الفيافى راكبا نجائبه التى تخب فى الرمال غير نبات لا يصلح إلا طعاما للحيوان، وحيوان لا يصلح طعاما للإنسان؟

لذا يعود مخاطبا ذاته، وكل ذات أخرى يرى أنه يسهم بدعوته فى انتشالها من وهاد التبعية والتقليد، ليضعها على أعتاب التفرد والتجديد:

وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا وَلَا عِشَا، فَعِيشَهُمْ جَدِيبُ

لقد خرج النهى فى " لا تأخذ" عن معناه الأصلي، وهو طلب الكف أو الامتناع عن فعل الشئ إلى معنى آخر هو النصيح، إذ ينصح الشاعر غيره ألا يأخذ عن العرب نظام لهوهم، ولا طريقة عيشهم، ويبرر ذلك بقوله: " فعيشهم جديب". ويلاحظ أن الشاعر يذكر فى هذا البيت - ولأول مرة - " العرب"

صراحة، وهو حتى في هذا لا يذكر كلمة "العرب"، ولكن يذكر كلمة "الأعراب" ليستدعي إحياءاتها وتداعياتها السلبية كما وردت في القرآن الكريم، إنه يسير متدرجا في جمع عناصر الحياة العربية واحدة إثر الأخرى بدءا من الأطلال، فالأرض التي تحتويها، فالبلاد التي تشملها، فالحيوان الذي يدب عليها، فالنبات الذي ينبت فيها، فالإنسان الذي يتعيش منها، ثم يأتي الدور على الشراب المفضل لديها :

دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرِبُهَا رَجَالٌ رَقِيقُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبُ

نلاحظ أن مطلع هذا البيت "دع الألبان" يتناظر مع مطلع القصيدة "دع الأطلال" تناظرا مكانيا وإيقاعيا ثم أسلوبيا من خلال صيغة "دع" ويترتب على ذلك أيضا التناظر الدلالي حين يصبح العنصران هدفين للنذ والترك، بل يصل الأمر إلى ما هو أبعد من هذا:

إذا راب الحليب فَبِلْ عليه ولا تخرج فما في ذاك حوب

وتكون هذه الصدمة النفسية هي آخر عهده بالطلل وملحقاته حيث تم تطهير أرض القصيدة لتصبح ممهدة لاستقبال الشراب المحتفى به .



(٣)

أ. ساقٍ وخمر :

والشراب المحتفى به هو بالطبع الخمرة والتي هي في نظر الشاعر أولى بأن تكون حاضرة في هذا العالم:

فَأَطِيبْ مِنْهُ صَافِيَةَ شَمُولٍ يَطُوفُ بِكَاسِهَا سَاقٍ أَدِيبُ

والباء في " يطوف بكأسها.. " تفيد المصاحبة بين الساقى والكأس. وهذه المصاحبة تستلزم - نظرا لمكانة الخمر - أن يكون الساقى أديبا؛ أي جامعا لكل أسباب الظرف والكياسة والرقّة والتّهذيب، حتى يكون - على المستوى الإنساني - في مستوى الخمرة، بعد أن هُذِّبَتْ وَلَطُفَتْ وَرَقَّتْ وَلَانَتْ وَعُتِّقَتْ وتخلصت من كل شوائبها.

الشاعر هنا - وهو ممعن في حسيته - أشبه بفنان يرسم لوحة روحية موشاة بظلال التهجد، وأطياف التقديس، وهو لذلك حريص على أن ترقى اللوحة بكافة خطوطها وظلالها وألوانها إلى مستوى الأصل الذي تعكسه، أو إلى مستوى القيمة التي يحتفظ بها في نفسه لها. ومن هنا يأتي التناظر في البيت السابع بين "صافية شمول" و "ساق أديب" في نهايتي الشطرين لينسحب صفاء الخمر وعطرها على الساقى، ويصبح هو الآخر صافيا من شوائب الجهل والجذب، ومعطرا بأزاهير الظرف والأدب. إنه يصبح حينئذ جديرا بحمل هذه الخمرة التي صفت بعد أن طال مكثها في قعر دنها. :

أقامت حقبه في قعر دن تفور، وما يحس لها لهيب

ينتقى الشاعر ألفاظه انتقاء فنان موهوب لخطوطه وألوانه، وذلك حين يعبر عن قدم الخمر وتعتيقها بصيغة "أقامت" التي تدل على طول المكث والتعتيق، فضلا عما توحى به من تشخيص وذلك حين تصبح الخمر كائنا يقيم في مكان هو "قعر الدن" ليتوافر لها موجبات الأمان والصيانة، ولمدة زمنية هي "حقبه" أى ثمانين عاما، حيث تعطى الفرصة كاملة للنضج على نار الزمن الهادئة، وحتى تصبح جديرة بالصفة الأولى التي وصفت بها وهي "صافية"، وبالصفة الأخرى التالية التي توحى بها صيغة "تفور" وما تشع به من صفاء ورقة ونور، ولذا يتحرز الشاعر بعد هذا " الفوران" بقوله : "وما يحس لها لهيب" فما دامت قد أصبحت بالغة الصفاء والرقه فإن فورانها يكون هو الآخر رقيقا باردا، سائغا للشاربين.

ب- قداسة

وفي الأبيات الثلاثة المخصصة لوصف الخمر (٧-٩) يضيف الشاعر عليها الخمر قداسة دينية مرتين : الأولى في البيت السابع، وذلك حين يجعل دورة الساقى بها على الشاربين (طوفا)، وصيغة الطواف عند المسلمين تتصرف أول ما تتصرف على الكعبة ، وتشير دلالة الكلمة في القرآن الكريم إم إلي الطواف حول الكعبة أو إلي ما يلقاه الصالحون من نعيم الجنة يخلع الشاعر هذه الكلمة على الخمر، فتفعل تخيلات المستقرة في وجدان المتلقى فعلها، وعلى

الفور تكتسب الخمرة مكانة سامية، وتصبح جديرة بأن يُهَلَّل لها، وأن يُطاف حولها، وأن تؤدي لها شعائر العبادة والتقديس.

أما المرة الثانية التي يصفى فيها الشاعر قداسة دينية على الخمر فتد في البيت التاسع وذلك حين يُشَبَّه صوت هديرها في دنائها بهذا الصوت الرخيم الصادر عن القس وهو يؤدي شعائره الدينية في مواجهة الصليب. الكعبة والصليب رمزان جليان؛ عند الكعبة تهوى أفئدة المسلمين، وأمام الصليب تهوى أفئدة النصارى. وتأتي الخمرة بديلاً لهما، ليؤسس الشاعر بها دينه الجديد. وكأنه يقول : إن أفئدة الناس جميعاً بكافة دياناتهم ينبغي أن تهوى أمام الخمرة، إنها مجمع الأديان الذي ينوب عن الكعبة وينوب عن الصليب. في الأبيات الخمريّة الثلاثة تحاط الخمر بالقداسة، إذ تبدأ في البيت السابع بصورة الطواف وتنتهي في البيت التاسع بصورة القس يقرأ الإنجيل في مواجهة الصليب، لتتعلق الدائرة على الخمرة بكل هذا القدر من التبجيل والتوقير اللذين يصلان إلى درجة التقديس.

وردت الإشارة الإسلامية مقتضبة في كلمة واحدة هي "يطوف" في حين وردت الإشارة المسيحية مفصلة في صورة كاملة، وذلك حين شبه هدير الخمر في الدنان بقراءة القس لبعض من أسفاره وهو واقف بين يدي الصليب. لقد شغلت هذه الصورة بيتاً كاملاً :

كان هديرها في الدن يحكى قراءة القس قَابَلَهُ الصَّليب

الإشارة الإسلامية يُعبر عنها في كلمة، والإشارة المسيحية يعبر عنها في بيت كامل. فهل ثمة دلالة للاختصار في الحالة الأولى والتفصيل في الحالة الثانية. قد يرجع الأمر إلى إدراك الشاعر إلى أن استخدام الإشارات الإسلامية في سياقات خمريّة يصدم الذوق العام، والشاعر لم يزل يحتفظ ببعض الحرص على عدم توسيع دائرة الصدام سواء مع السواد الأعظم، أم مع مؤسسة الحكم، وكلاهما يدينان بالإسلام. وذلك على عكس ما هو معروف عن انحسار الديانة المسيحية آنئذ. وقد يرجع الأمر إلى ما استشعره الشاعر من تسامح من جانب معتقي الديانة الأخيرة، لا سيما أن هذه الديانة تذخر بالصور التجسيدية.

ج - خمر وغزل

فى الوحدة الأولى يتم هدم الطلل بكل ما ينطوى عليه من رموز وتدايعات. وفى المقابل يضع الشاعر أساسا جديدا ينبغى أن تبدأ به القصيدة العربية، هذا الأساس هو المطلع الخمرى الذى يرد محاطا بما يليق به من تبجيل وتوقير، وذلك حين يرتبط بصيغة أفعّل التفضيل : "فأطيب منه صافية شمول". غير أن هذا الأساس الجديد يتطلب أن يكون ما يبنى عليه جديدا. وإذا كان الشاعر الجاهلى قد اتخذ من وصف الطلل مقدمة للغزل الحسى أو المعنوى فى محبوبته، فإن شاعرنا سيتخذ هو الآخر من المطلع الخمرى مقدمة للغزل، ولكنه الغزل على طريقته، وليس على طريقة الشاعر الجاهلى، إنه الغزل بالمدكر، هذه البدعة الجديدة التى شاعت وزاعت فى العصر العباسى، ربما نتيجة للزخم الذى شهده هذا العصر فيما يتصل بالجوارى والقيان، وهكذا تصبح ثورة أبى نواس الفنية ليست مجرد ثورة طللية، ولكنها ثورة تقلب كيان القصيدة رأسا على عقب، فالشاعر يهدم عالما، ويقيم على أنقاضه عالما آخر. وهو يمارس هدمه وبناءه عن طريق القصيدة. هذا الإطار الفنى الذى يتبلور فيه ما يؤمن به الشاعر من قيم وما يمارسه من سلوك. وكما كان الشاعر الجاهلى يحسن التخلص فى الانتقال من غرض إلى آخر، فكذلك فعل أبو نواس حين تحدث عن الخمر ثم انتقل إلى الغلام واصلا الموضوعين بقوله:

تمدُّ بها إليكُ غلامٌ أغنَّ، كأنه رشاً ريبُ

الذى يمد هنا هو مثنى كلمة "يد" وليس الكلمة المفردة فى إشارة إلى ما يتميز به هذا الغلام من روح منفتحة على الآخرين، ترحب بهم، وتبش فى وجوههم ، مما يضىء على المجلس سعادة وأنسا. والساقى هو "دينامو" المجلس الخمرى، وهو أكثر أفراد حيوية وهمة وأهمية. قد يكون جارية أو قينة أو غلاما. غير أن ولع أبى نواس بالساقى الغلام لا ينفصل عن ولعه بالشراب. فالطقس الخمرى لا يصل بالشاعر إلى ما يبغيه من نشوة ومتعة إلا على جناحين : الخمر الصافية الشمول المعتقد، والغلام الأديب الذى يستخف القلوب بما يزهو به من دل وطيب. ولقد أوما النص إلى ذلك حين جمع بينهما فى مطلع

الوحدة الثانية، وذلك بعد أن أزاح العالم الطللى وما يحيط به من رموز يأتي في آخرها اللبن الحليب منبوزا :

فأطيبُ منه صافيةً شَمُولُ يطوفُ بكأسِها ساقِ أديبُ

ولا يكتفى هذا المطلع بالجمع بين جناحي المجلس الخمرى: الخمر والگلام، فى بيت واحد، ولكن ينفرد كل جناح بشرط، فى إشارة إلى أنهما يحتلان مرتبة واحدة، أو أنهما بالفعل بمثابة الجناحين اللذين لا يصل المجلس الخمرى إلى غايته إلا بكونهما متساويين ومتوازيين. لكن قد يقال : إنه برغم من هذا التوازن فإن البداية كانت للخمر التى احتلت الشطر الأول من البيت، بينما جاء الساقى ليشغل الشطر الثانى، وأن هذا يعد تقدىما للخمر على الساقى. وهذا صحيح، وبسبب هذا وجدنا الشاعر يطيل وقفته عند الساقى لتشغل ضعف المساحة التى شغلتها الخمر، وكأنه يرد للساقى اعتباره، ويدفع له ثمن هذا الذى بدر منه حين قدم ذكر الخمر عليه.



(٤)

١. ثنائية الذكر / الأنثى

بعد فيض من الصفات الأنثوية التى خلعتها الشاعر على الغلام (الذكر)، ينتقل إلى الوحدة الأخيرة لتحدث المواجهة بين الشاعر وتلك المرأة التى تلومه على الانغماس فى الملهذات . ويلفت النظر هنا بأنها "عاذلة" وليست "عاذلا". ولعل الشاعر يعتمد أن يجمع بين الصورتين : صورة الغلام (الذكر) بكل ما يثيره فى مجلسه من بهجة وأنس وانسجام، وصورة العاذلة (الأنثى) بكل ما تثيره من نكد وهم وغم، إنها ثنائية (الگلام / العاذلة) أو (الذكر / الأنثى) ، وهى ثنائية تكشف عما أولع به أبو نواس وكذلك الشعراء فى عصره من غزل بالذكر. لذلك نراه يبدأ حديثه إلى هذه الأنثى معنفاً:

أعاذلتى أقصرى عن بعض لومى فراجى توبتى عندى يخيبُ

يستخدم الشاعر فى ندائه للعاذلة أداة نداء القريب إمعانا فى سخريته منها. وهو حين يتبع قوله " أعاذلتى بصيغة " أقصرى" فإنه يأمرها أن تكف عن

عتابها له، وبالتالي أن تتركه وشأنه، مما يؤكد أن نداء القريب هنا يستخدم استخداما عكسيا.

قصد الشاعر إلى جعل العاذل "أنثى" يسقط عليها صفات نقيضة للصفات التي خلعها على الغلام (الذكر) ولعله يقصد من وراء هذا إلى نفى عالم الأنوثة، لقاء استدعائه للمذكر في الوحدة الثانية واحتفائه به، وخلع الصفات الأنثوية عليه، فكأنه البديل لهذه الأنثى، ويكون الشاعر في هذا متسقا مع ذاته، ومع ما عرف عن عصره من شيوع الغزل بالمذكر وميل الشعراء إليه، ربما بدرجة تفوق ميلهم إلى الغزل الأنثوي. وربما أراد الشاعر أيضا أن يظهر أنه معشوق من جانب النساء أكثر منه عاشقا لهن، وما هذه العاذلة إلا واحدة من النساء المولعات به، وما لومها له وعذلها إياه إلا لرغبتها في أن ينصرف الشاعر عن الغلام ليقبل عليها، فهي أولى بأن يتيم بها. يعطى هذا التبرير وجاهته ما نقرؤه للشاعر في سياق آخر، من خلال هذه التجربة التي تحمل عنوان "عاذلة" :

وعاذلة تلوم على اصطفائي غلاما واضحا مثل المهاة
وقالت: "قد حرمت" ولم توفّق لطيب هوى وصال الغانيات
فقلت لها: "جهلت! فليس مثلى يُخادع نفسه بالترهات

.....

بذا أوصى كتاب الله فينا بتفضيل البنين على البنات^(١)

ب- العاذلة والتحول من الخبر إلى الإنشاء

يوجه الشاعر ضرباته للعاذلة عن طريق اللغة المتعالية سواء بتوجيه الأمر إليها أن تكف عن إيذائه بلومها (اقصرى...) أو بالسخرية منها "تعييب الذنوب" أو بتأييدها من توبته "فراجى توبتي عندي يخيب" أو بالاستفهام الذي ينفى عبوديته، ويثبت حريته "وأى حر من الفتیان ليس له ذنوب؟".

ثم يعود بعد هذه الضربات التي يهوى بها على رأسها إلى فردوسه ليتحدث عنه بروح العاشق الوله:

(١) الديوان : ص ٧١٥.

فهذا العيش لا خيم البوادي وهذا العيش لا اللبن الحليب

وهو هنا يستخدم نفس التكنيك الذي استخدمه من قبل، وذلك حين بدأ بتوجيه الضربات إلى العالم الطللي مستخدماً في ذلك صيغ الأمر والنهي، حتى إذا ما انهار هذا العالم بين يديه، طفق يؤسس عالم الخمرة بلغة جديدة، ويظل هكذا على امتداد الوحدة الثانية التي تستوعب الحديث عن الخمرة والساقى معا. ولكن عندما يلوح الخطر للمرة الثانية ممثلاً في تهديد العاذلة ووعيدها، تتحول اللغة عن الخبر إلى الإنشاء سواء تمثل في النداء: "أعاذلتى" أم في الطلب "اقصرى" أم في الاستفهام "وأى حر من الفتيان... " وهذا عينه ما لاحظناه فى الوحدة الأولى حيث توالى الأسلوب الإنشائى متناظراً فى مجموعتين: "دع، خل، ولا تأخذ" و "دع، فبل، ولا تخرج" فى حين خلت الوحدة الثانية (٧ - ١٦) من هذا الأسلوب.

هل يمكن أن نعتبر استخدام الأسلوب الإنشائى (أمر - نهى - نداء - شرط - استفهام) فى هذا السياق، آلية ميكانيكية يدافع بها الشاعر عن عالمه الذى أسسه فى الوحدة المتوسطة من القصيدة؟ ولهذا لم تظهر أدوات هذه الآلية إلا فى طرفى القصيدة؛ الطرف الأول، والطرف الأخير، وكلاهما مستبعد ومنفى. وهل يمكن أن تكون الوحدة الأولى رمزا تتجسد فيه معوقات الحاضر؟ ومن ثم تدور المعركة على جبهتين: الأولى هى جبهة القيم الموروثة والعادات المتأصلة. والثانية هى جبهة الضوابط الاجتماعية التى تتحكم فى الحياة الحاضرة.

بنية النص المائل أمامنا تتطرق بهذا وتثبتته؛ إذ بعد الهجوم الذى أشرنا إليه على العاذلة، وبعد أن يتم إقصاؤها، يخلو للشاعر الجو مع ما يراه حياة حقيقية تستحق أن يدفع حياته ثمنها لها:

فهذا العيش لا خيم البوادي وهذا العيش لا اللبن الحليب

جـ - " هذا العيش " و " بيت القصيد "

ثمة مراوحة بين الإثبات والنفي، المثبت واحد هو " العيش " والمنفى متعدد "خيم البوادي - اللبن الحليب". ورغم إدراك الشاعر أن ركيزتي " العيش " عند الإنسان العربى هما " الخيام " التى تمثل المأوى، و " اللبن " الذى يمثل الغذاء، إلا أنه ينفيهما ويضعهما كنقيض لـ " العيش "، وكأنه يقول بأن " عيش " الإنسان العربى يفتقد إلى " العيش " وأن " العيش " ما يراه هو ويشير إليه باسم الإشارة "فهذا العيش"، دالا على قرب هذا العيش من نفسه، وعلى أن هذا هو العيش الحقيقى، وما دونه عيش زائف. فالعبرة قد صيغت فى أسلوب قصر أصله " ليس العيش إلا هذا". صيغة " العيش " المتكررة فى البيت (١٩) هى تلخيص لما أفاض الشاعر الحديث عنه وصفا وتصويرا فى الوحدة الثانية التى يرسم على لوحاتها صورة الخمر مرتبطة بالساقى فى الأبيات (٧ - ١٦)، وحين يُختزل هذا العالم فى كلمة واحدة، فالمعنى أنه عالم متماسك، قوى، لا يتحلل، ولا يفنى، لا تذروه الرياح ولا تبليه الأيام كما هى الحال فى عالم الطفل، وهو فى ذات الوقت عالم مبجل، موقر، مصون ومقدس، لا يُنفى ولا يُستبعد، لا يُذم ولا يُحتقر كما هو الحال مع العاذلة. يتأكد هذا مرة ثانية من خلال توحيد كلمة " العيش " فى البيت المشار إليه مقابل تفتت رموز العالم المرفوض " خيم البوادي - اللبن الحليب ".

ويتأكد أخيرا من خلال ورود كلمة " العيش " مُعرّفة بعد اسم الإشارة "هذا" فى المرتين، مع إضمار "هو" بينهما، فأصل العبارة : " هذا هو العيش " بما يفيد أن لا عيش سواه، وهذا هو السر فى النفى المتكرر بعد كلمة " العيش ".

وردت كلمة " العيش " معرفة بالألف واللام وذلك للتعظيم، ومن الطبيعى بعد هذا أن تتجسد الحياة الحقيقية، أو العيش الحقيقى لدى الشاعر فى عالم الخمر والساقى. ويلاحظ أنه وضع كلمة " العيش " فى مواجهة مع " خيم البوادي " فى الشطر الأول، ومع " اللبن الحليب " فى الشطر الثانى لتتضح المفارقة بين هذا " العيش " وذاك. ولعل الشاعر يعمد فى نهاية قصيدته أن يبلور رؤيته، فاستدعى فى هذا البيت العالمين: العالم المرفوض، والعالم المحبوب وذلك فى أثناء مواجهته مع العالم الذى تمثله العاذلة.

ثمة ملاحظة أخرى مهمة تتمثل في كون هذا البيت قد جاء فى موقع متوسط من الوحدة الثالثة التى تشغل خمسة أبيات. إذن تجتمع فى هذا البيت خصوصية لا تتوفر لبيت آخر فى القصيدة، وهذه الخصوصية لها ثلاثة أوجه: الأول هو أنه يجمع بين العالمين النقيضين: عالم الطلل، وعالم الساقى والخمرة؛ يجمع بينهما لينفى العالم الأول ويثبت العالم الثانى. أما الوجه الثانى لخصوصية البيت، فهو أن هذا النفى والإثبات يتم فى حضور ومواجهة مع العالم الثالث " العاذلة"، وبهذا تجتمع عوالم القصيدة كلها فى هذا البيت ليتم تصفية الحساب واتخاذ القرارات النهائية. أما وجه الخصوصية الثالث لهذا البيت، فيتمثل فى الموقع المتوسط الذى يشغله فى الوحدة الثالثة المتكونة من خمسة أبيات، إذ يسبقه بيتان، ويعقبه بيتان؛ يسبقه بيتان يحدد فيهما الشاعر موقفه من العاذلة حين يطلب منها أن تكف عن لومه، لأنه لا رجاء منه، فذنوبه هى شارة حريته. ويعقبه بيتان يتباهى فى أحدهما بأصله الفارسى ويضرب بالعاذلة - فى ثانيهما - عرض الحائط. الشاعر لا يريد أن يكون هذا البيت ختاماً للقصيدة. فهو قد صفى حسابه مع العالم الأول بعد أن هدمه ونفاه، كما حدد موقفه من العالم الثانى الذى أسس له وبناءه، وهو يريد أن يحسم هذا الأمر وهو واقف فى منتصف الطريق مع العاذلة، وذلك حتى تظل أمامه فرصة لتصفية بقية الحساب معها منفردة، وبمعزل عن العالمين الأولين فيبقى على البيتين الأخيرين ليقوما بهذه المهمة. فى أولهما يتعالى عليها بأصله، وفى ثانيهما يوجه إليها لكمة قوية حين يبدى لها ضيقه منها وازدراءه لإلحاحها، ثم يوجه لها الصفحة الأخيرة حين يقول لها: "فشقى اليوم جيبك لا أتوب" ليغلق الباب دونها ويستريح.

من هنا يمكن اعتبار البيت التاسع عشر:

فهذا العيش لا خيمُ البوادي وهذا العيش لا اللبنُ الحليبُ

يمكن اعتباره " بيت القصيد" فى القصيدة، ففيه اجتمعت كل خيوط القصيدة وأنسجتها، وفيه تبلورت الرؤية واضحة جلية، ناصعة قوية.

د - إصرار على عدم التوبة :

يأتى آخر أبيات القصيدة على هذا النحو :

غُرِرْتُ بتوبتى ، ولَجَجْتُ فيها فَشَقَى اليومَ جَيْبُكَ لا أَتُوبُ!

فى "غررت" أسند الفعل المبني للمجهول للعاذلة، وهو مبنى للمجهول ليس لأن الشاعر معنى بمعرفة من غرر بالعاذلة وصور لها أنها يمكن أن تقنعه بالعدول عما هو ماضٍ فيه، فالسياق العام يفيد بأن دافع العاذلة منطو داخلها، غير أن الشاعر يمعن فى التهوين من شأنها وشأن كل ما يصدر عنها من نصائح، ولذلك وجدنا فعلا مبنيًا للمعلوم (لَجَجْتُ) يُعطف على الفعل السابق ليؤكد هذا التهوين. وقد ختم الشاعر قصيدته بقوله أمرا : "فَشَقَى اليومَ جَيْبُكَ" مشيراً إلى الجيب المعنوى الذى تحتفظ فيه العاذلة بمبرراتها ووسائل إقناعها وسبل إغرائها، لا سيما وأنه يعترف لها بصفة الإلحاح واللجاجة. وطلَّبُ شق الجيب يعنى بعثرة ما تحتفظ به من أدوات الإقناع، ومن ثم عدم جدواها ، وهذا ما يؤكد فى آخر القصيدة حين يصر على عدم التوبة فى قوله "لا أتوب" حيث أتت أداة النفى مسندة للفعل المضارع وضمير المتكلم لتفيد إصراره على الاستمرار فى عدم التوبة.

هـ - العاذلة (فرد أم مجتمع):

يستثمر أبونواس الإمكانات الصوتية للحروف، وذلك على نحو التكرار الوارد فى الفعلين المعطوفين : "غررت" و "لججت" وهو تكرر يوحى بالبطء فى النطق إمعانا فى بيان السخرية من العاذلة، وتمهيدا فى ذات الوقت لأن يوجه إليها آخر ضرباته " فَشَقَى اليومَ جَيْبُكَ، لا أَتُوبُ" لعلها تتصرف عنه وتتركه لاختياره.

غير أن ما يحمله البيت المشار إليه من زراية بالعاذلة ورغبة عارمة فى إهانتها وإظهار لا مبالاته بنصائحها، يجعلنا نتوسع فى دلالة هذا البيت لا ليشير إلى عاذلة فرد، ولكن إلى مجتمع له قيمه وضوابطه ومعاييره، وتصبح العاذلة هنا تجسيدا لكل المعانى المجردة التى تشير إلى هذه الكوابح الاجتماعية.

و- حملة على الناصحين:

أما طلب أبي نواس من العاذلة أن تكف عن لومه في قوله :

أعاذلتى أقصرى عن بعض لومى فراجى توبتى عندى يخيبُ

فهو جزء من حملة كبيرة تنداح في تجربته كلها على اللحاة واللائمين، وهذا هو إبراهيم النظام - الذى كان على رأس فرقة من فرق المعتزلة - يدعو أبا نواس إلى اعتناق مذهبه، ولم ينس أن يلومه على شرب الخمر، ومجاهرته بالعصيان، وخوفه من عاقبة ارتكابه للكبائر لأن مرتكب الكبيرة - كما يرى المعتزلة - مخذ في النار. غير أن أبا نواس قابل هذا الموقف، على عادته، بالسخرية والاستخفاف، وعرض بالنظام في قصيدة مطلعها:

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء

وينهيها بقوله قاصدا النظام :

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفةً حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجاً فإن حظركه فى الدين إزراء^(١)

وبصدد حملته التى أشرنا إليها على العاذلين واللائمين يقول مستخفاً:

عاذلى فى المدام غير نصيح لا تلمنى على شقيقة رُوحى
لا تلمنى على التى فتنتنى وأرثنى القبيح غير قبيح^(٢)

إن لغة الشاعر التى يوجهها إلى اللوام تتميز بالسهولة والنفاذ فى ذات الوقت فهو يريد أن يحدثهم بلغتهم، وفى ذات الوقت يريد أن يبدى استهزاءه بنصائحهم، وعدم استعداده للانصياع لما يهرطقون به.

ولئن كان أبو نواس قد طلب من العاذلة فى بيت سابق أن تُقصر عن لومه لأنه لا أمل فى توبته، فإنه فى البيت التالى يبدى إصراره وبقائه على حاله إلى أن تدركه منيته:

(١) راجع الديوان ص ٦.

(٢) الديوان، ص ٢٤.

دعيني : لا تلسوميني فإنني على ما تَكْرَهين إلى الممات^(١)

ويبدو أن الشاعر كان قد أغلق أذنه حيال أي لوم أو عذل، وأنه لم يعد على استعداد للجدل حول الخمر، فلقد تمكن عشقها من قلبه، ويحسن أن يكف لائموه عن القول، فما للومهم إلى نفسه من سبيل، وما لدفاعه عن نفسه من جدوى، فليكفوا عن لومه، وليكف هو الآخر عن الرد عليهم، وليوفر كل قوله لنفسه:

أعاذلُ، ما على مثلى سبيلُ وعدُّك في المدامة يستحيلُ
أعاذلُ، لا تلمني في هواها فإن عتابنا فيها يطوُّلُ
كلانا يدعى في الخمر علما فدعني، لا أقول ولا تقول^(٢)

ويبلغ الأمر مداه حين يصور الشاعر بأنه ليس على استعداد للتخلي عنها ولو كان ثمن التخلي هو الجنة:

يا من يلوم على حمراء صافية صرُفي الجنان، ودعني أسكن النارا^(٣)



(٥)

أ- صيغ المضارعة:

يشحب عدد صيغ المضارعة في كل من المقطعين الأول والثالث؛ في الأول ترد ثلاث صيغ في سياق التبتيد والبلى والفظاظة، هي على الترتيب "تسفيها - تبلى - تخب". وفي المقطع الثالث ترد صيغة منفية تفيد الإصرار على عدم التوبة (لا أتوب)، وصيغتان مثبتتان تردان في سياق العيب والخيبة (تعييبين - يخيب) وعلى هذا يتبين محدودية عدد صيغ المضارعة في المقطعين من ناحية، وورود هذه الصيغ في سياقات سلبية سواء من الناحية المادية "تسفيها"، تبلى، تخب" أو من الناحية المعنوية "تعييب - يخيب".

(١) الديوان ، ص ٧١٥.

(٢) الديوان ، ص ١٨٤.

(٣) الديوان ، ص ١١١.

أما بالنسبة للوحدة الثانية فتأتى على عكس ذلك تماما؛ إذ تحتشد بصيغ المضارعة عدديا ودلاليا؛ أما العدد فيبدو من خلال هذا التعدد : " يطوف ، تفور ، يذوب، يحكى، تمد ، تجر، يفتح، ينوء، تستخف"، وأما الدلالة الإيجابية فتبدو من خلال ما يسكن هذه الأفعال من حركة وتواصل وانفتاح وتفاؤل وخفة وتماسك، وهو ما يجعل عالم الخمرة جديرا بالبقاء والديمومة، لقاء الفناء والانهيار الذى يتعرض له العالم الطللى فى الوحدة الأولى، والنبز والاحتقار الذى تلقاه العاذلة فى الوحدة الثالثة.

يتأكد الفناء والانهيار فى الوحدة الأولى من خلال استخدام صيغ المضارعة أيضا ، إذ نلاحظ الفعلين " تسفيها - تبلى" يعكسان صورة متحركة عن محو الأطلال وانهيارها، وذلك بدلالاتها الزمنية على تجدد الحدث، واحتوائها على حروف المد واللين التى تأخذ مساحة زمنية طويلة فى النطق.

ب- بين عالمين:

الشاعر يهدم عالمين : عالم مادي فى البداية ، وعالم معنوى فى النهاية، ليظل البقاء بينهما للعالم الخمرى، وهو عالم حسى فى أساسه، غير أن عشق الشاعر له يمنحه نفحة روحية وأطيافا قدسية.

المقابلة بين (اللبن والخمر) تصنع ثنائية ضدية تضيق لتصبح بين مشروبين، وتتسع لتصبح بين حيتين. " الألبان" مثل " الأطلال" ومثل "الأعراب" جميعها على وزن واحد، وجميعها هدف للإزاحة، وجميعها مُعَرَّف لـ"يتجسد المعنى، وليصبح محددًا قابلاً للإبادة". "الألبان" تُذَكَّرُ باسمها، لكن الخمر تُذَكَّرُ بصفاتِها. شاربو الألبان عيشهم جديب، أما شاربو الخمر فعيشهم رطيب. الألبان إذا رابت لا تستحق إلا أن يبال عليها. أما الخمر إذا فارت فإنها جديرة بأن تزف فى موكب يحاط بالتوقير والتبجيل. الألبان سرعان ما تفسد بعد وقت قليل. أما الخمر فإنها تزداد حسنا وجودة كلما مرَّت عليها الأحقاب.

ج - توفيق المحقق :

وُفِّقَ محقق الديوان حين وضع لهذه القصيدة عنوان " ساقٍ وخمر" ملخصا بذلك فحوى الوحدة الثانية، ومستبعدا فى ذات الوقت الوجدتين : الأولى والثانية،

وهما الوجدتان اللتان استبعدهما الشاعر من عالمه، ومن عالم النص. ويلاحظ أيضا أن العنوان قد تكوّن من كلمتين نكرتين معطوفتين بحرف " الواو " وهو حرف يفيد المصاحبة والملازمة، والنكرة هنا تفيد التعظيم والشمول؛ تعظيم المكانة، فليس مُهما من هو الساقى بقدر ما يهم أنه "ساقٍ" يحمل الخمر ويقدمها لشاربيها.



(٦)

مبررات الدراسة الأسلوبية :

يقول صلاح فضل : "من نقاط الضعف الخطيرة في الدراسة الأسلوبية أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق" ^(١). ثمة دراسات كثيرة ذُيلَ عنوانها الرئيسى بعنوان فرعى هو " دراسة أسلوبية"، وحين نبحث عن المبررات التى ألجأت الباحثين إلى هذا النوع من الدراسة لا نعثر على مبرر مقنع. لقد شمر الباحث عن ساعديه، وقرر أن يدرس ظاهرة ما، أو أدب أديب ما دراسة أسلوبية دون أن يكتشف فى العمل المدروس أية ركائز أسلوبية تبرر مثل هذه الدراسة. ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تلك الركائز الأسلوبية التى نشير إليها لا تقاس قياسا كميا، لكن تقاس بمدى فعاليتها فى السياق. فرب ظاهرة أسلوبية تتكرر بشكل لافت، لكنه خادع؛ إذ لا تأثير قويا لها فى السياق، ورب ظاهرة أخرى تكون أقل شيوعا، لكنها تشكل علامات لغوية مهمة، وركائز أسلوبية ينهض علي أكتافها العمل الأدبي.

والقصيدة التى نحن بصدددها هى مثال جيد يثبت ما نذهب إليه. إن الأفعال بصفة عامة تحتكر الثقل العددي بين المشتقات الأخرى. وحين نقوم بعمل إحصائي لهذه الأفعال نجد أن :

١ - عدد أفعال الأمر المثبتة ستة هى على الترتيب :

" دع (مرتان) - خل - بل - اقصرى - شقى " .

(١) د. صلاح فضل: من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية . مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٨ .

عدد أفعال الأمر التى تحمل معنى النهى اثنان:

" لا تأخذ - لا تخرج "

وبهذا يكون عدد أفعال الأمر والنهى ثمانية.

٢ - ورد الفعل الماضى أربع عشرة مرة :

" راب - أقامت - غذته - زها - فزها - جمشته - خلب - تمشى -

تنثى (مرتان) - اختان - تراءى - غررت - لججت " .

٣ - ورد الفعل المضارع ثمانى عشرة مرة :

" تسفيها - تبلى - تخب - يشربها - يطوف - تفور - يحس - يحكى

- تمد - يجر - يفتح - يستخف - ينوء - يكاد - يذوب - يخيب -

تعيبين - لا أتوب "

ولو أن المحك فى الدراسة الأسلوبية هو الكم لكان الفعل المضارع هو الركيزة الأسلوبية التى تحدد مسار النص، وتكشف أبعاده. غير أن دراسة النص قد كشفت أن صيغ الأمر والنهى - على قلة عددها - هى التى تتحكم فى النص، وتفرض هيمنتها عليه، بحيث لا يبوّح النص بسرّه، سواء على مستوى الرؤية، أو على مستوى التشكيل دون أن نضع أيدينا على الدور الحيوى الذى تمارسه هذه الصيغ. ولقد ثبت هذا الأمر عمليا من خلال التحليل السالف. إن الدراسة الأسلوبية تعتمد - أو ينبغى أن تعتمد - على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التى يركز عليها الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ، لكن هذا التفوق ينبغى أن يتجاوز نسبة الشيوع إلى الدلالة التى تشكل موقفا وتجسد رؤية. وعلى هذا فإن مفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذى يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوى، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته^(١).

(١) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو

وعلى هذا تؤكد ثانية أن نسبة ورود العالوية لا تشكل فى حد ذاتها أهمية إلا إذا كانت عاملاً مساعداً على تحليل النص وإدراك أسرار هـ. وفى النهاية يمكن أن تتخذ هذه القصيدة نموذجاً يلخص طريقة الإبداع النواسى كله الذى تلعب فيه صيغ الأمر والنهى الدور الحاسم، أو تشكل البصمة الأسلوبية للشاعر. ^(١)

لقد رفض أبونواس الماضى، واعتصم فى الحاضر، ومن موقع اعتصامه، ظل يلقى الأوامر والنواهى، محرضاً على ضرورة اغتصاب اللحظة، وتستحيل حياته نموذجاً حياً لهذه الدعوة، حين تمضى فى سلسلة من الاغتصابات، فيبدو كما لو كان مفوضاً من قبل الماجنين، أو موكلاً من لدن العابثين للقيام بدورهم، وأداء واجب التكليف عنهم، وعندما رفض أبونواس الماضى، فإنه لم يُعَوَّل فى خلاصه على المستقبل، بل ظل حريصاً على اللحظة الحاضرة، متوجساً من أن تذوب فى زمان قادم يفقد فيه القدرة على الفعل والممارسة، وبدلاً من أن يخضع لقانون الزمن، نراه يتمرد عليه :

رَأَيْتُ اللَّيَالَى مُرْصِدَاتٍ لِمَدَّتِي فَبَادَرْتُ لِنَدَاتِي مِبَادِرَةَ الدَّهْرِ ^(٢)

لكن مبادرته للذة لم تكن مبادرة الوداع الهائى، بل كانت مبادرة الخائف المذعور الذى يحس بغول الزمن يتقدم منه خطوة خطوة، فيهرع إلى اغتراف ما أمكن من اللذات، قبل أن يلتهمه هذا الغول، وهذا يعنى أن دنياه - حاضره - هى جنته، لكنها فى نفس الوقت كانت ناره، وهو يتعذب فيها بقدر ما يتلذذ:

" وداونى بالتى كانت هى الداء " ^(٣)

هكذا يرى النواسى الحياة فى جدليتها، الداء والدواء متجاوران، بل ممتزجان، ويتأكد الوعى بطبيعة هذه العلاقة من خلال مثل هذه الصورة التى تختلط فيها عناصر تبدو متضادة. وكأن الشاعر يتعمق طبيعة الوجود من خلال معاشته للعالم الخمرى، وتصبح الخمرة وسيلة يفسف الشاعر من خلالها وضعه الكونى، أليس هو القائل عنها:

فَتَمَشَّتْ فِى مَضَاصِلِهِمْ كَتَمَشَّى الْبُرْءُ فِى السَّقَمِ ^(٤)

(١) راجع الدراسة التى قام بها الباحث بعنوان "صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نواس" دار الكتب الجامعية للطباعة والنشر، ١٩٨٩م.

(٢) الديوان ، ص ١٣٩ . (٣) الديوان ، ص ٦ . (٤) الديوان ، ص ٤١ .

ترسم حركة البرء في السقم التي تشبه رحلة العصير في أغصان الشجر - ترسم صورة فائقة، وتعكس إحساس الشاعر بما للخمر من سحر وأسر، فإذا كانت حركة العصير في أغصان الشجر بطيئة لا تحس، فإن حركة الخمر في المفاصل تسير هي الأخرى بنفس البطء، وإن كانت الحركتان تحملان معهما إكسير الحياة.

ولقد عبر الشاعر عن هذه الحركة البطيئة الفعالة في عمق، ومن خلال استخدامه لصيغة "فتمشت .. كتمشى" والتي توحى بالفعل البطيء والعميق، كما توحى أيضا بما للخمر من خيلاء وتيه، يجعلانها تسير متمشية لا متعجلة.

لقد تجاوز أبو نواس سابقه حين وقع على كثير من المعاني المبتكرة، لكن جانباً كبيراً من هذا الابتكار يرجع إلى قدرته على النفاذ في أعماق الأشياء، وجمع الأضداد في إهاب واحد، فأبو نواس الذي يؤثر اللذة والهوى هو نفسه الذي يدفع ضريبة هذا الهوى تعباً: " حَامِلُ الْهَوَى تَعِبُ ... " (١)

ورغم قدرة الشاعر على لمح ألوان الطيف العديدة في اللون الأبيض البادى على السطح، إلا أن هذه القدرة لم تتجاوز إطار اللحظة الحاضرة، بدليل أنه عجز عن رؤية الحاضر في إطار سياق الزمان المطلق. صحيح أنه كان يقيم المقارنات بين الماضي والحاضر، لكن هذه لم تتحول عن موقف واحد؛ هو هدم الماضي، ليقام الحاضر على أنقاضه. والخطورة أن رفضه للماضي وقف سداً حال بينه وبين رؤية مواطن الخصوبة فيه، فلم يتعاطف معه، مما جعل العلاقة بين الماضي والحاضر - في نظره - تبدو دائماً حادة وصارمة، ورافضة لأيّة محاولة للتقارب. تتبدى هذه العلاقة المتنافرة من خلال الاتكاء على صيغ الأمر والنهى، يُثبت من خلالها ما يريد إثباته، وينفى ما يريد نفيه.

وإذا كان موقف الشاعر من الماضي يأخذ هذا الوضع المحدد، فإن موقفه من المستقبل لا يقل عنه صرامة وتحديداً، فهو لا يستطيع أن يشكل (رؤية) حدسية للمستقبل، وحتى حين يحاول أن يلتمس مثل هذه الرؤية، فليس لكى يستثمرها لصالح الحياة، لكن لصالح اللحظة :

رَأَيْتُ الْيَأْلَى مُرْصِدَاتٍ لِمَدَّتِي فَبَادَرْتُ لِدَأْتِي مِبَادِرَةَ الدَّهْرِ (٢)

(١) الديوان ، ص ٢٧٧.

(٢) الديوان ، ص ٢٧٧.

وهكذا تدور اهتمامات الشاعر في إطار الحواس الظاهرة، وهو هنا يستخدم صيغة "رأيت" بدلالاتها المحدودة بقدرة البصر على الحس والاستيعاب. وثمة فرق كبير بين محدودية "رأيت" عند أبي نواس، ولا محدودية "أرى" عند شاعر مثل طرفة. إن الأخير يشحن صيغته بقوة دفع تُطَيِّرُها إلى أعلى في محاولة لاستشراف آفاق المستقبل، وتبيين حدود النهاية، واكتشاف ملامح المصير:

- أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكَرَامَ وَيَصْطَفِي
- أَرَى الدَّهْرَ كُنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ
- أَرَى الْمَوْتَ أَعْدَادَ النَّفُوسِ، وَلَا أَرَى
- أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ
عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ، وَالْدَّهْرُ يَنْفُذُ
بَعِيدًا غَدًا، مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدٍ
كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدٍ^(١)

لقد عاش أبو نواس في زمنه، معزولا عن حركة الزمان المطلقة من ماضٍ ومستقبل، وهو يصر على أن لا يرى من حركة الزمان إلا "اليوم" الذي يحياه، لذلك لا ضرورة عنده للغد:

" لَا تَذْخِرِ الْيَوْمَ شَيْئًا خَوْفَ فَقْرٍ غَدٍ " (٢)

وهذا الموقف نفسه هو الذي دفعه لأن يلوح في قفا الماضي مرة، وفي وجه المستقبل أخرى بحشد من صيغ الأمر والنهي لينفيهما ويعزلهما عن حركة الزمان، وكأن الزمان هو الحاضر وحسب.

أبو نواس إذن "منغمس" في الحياة، وهو حين يتحدث عن الخمر / الحياة لا يذكر الجانب الآخر / الموت. إن الحياة عنده لا تصطدم بالموت في جدلية تفضي إلى أن تتفتح أمام الشاعر بوابة الكون ليرى من خلالها الموت في الحياة، والحياة في الموت، وذلك مثل الخيام الذي يستخدم صيغة الأمر أيضا وهو بصدد حثه على الشراب في قوله:

سَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِفًا فِي السَّحَرِ
هُبُّوا أَمْلَأُوا كَأْسَ الطَّلَى قَبْلَ أَنْ
نَادَى مِنَ الْهَانِ : غُضَاةَ الْبَشَرِ
تَفْعَمَ كَأْسَ الْعُمَرِ كَفَّ الْقَدَرِ^(٣)

(١) شرح القصائد العشر للخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٠، ص ١٣٧ : ١٣٩.

(٢) الديوان، ص ٤٦.

(٣) أحمد رامي : رباعيات الخيام - مكتبة غريب - القاهرة - (د.ت) ص ٣٥.

وفى قوله :

تَنَاسَرْتُ أَيَّامَ هَذَا الْعُمَرِ تَنَاسَرَ الْأَوْرَاقُ حَوْلَ الشَّجَرِ
انْعَمَ مِنَ الدُّنْيَا بِلَدَائِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تُسْفِكَ كَفُّ الْقَدَرِ^(١)

هنا يتصارع نشدان اللذة مع الموت فى نفس الشاعر، وذلك على عكس أبى نواس الذى لا يبدو مشغولا بالموت، بل يبدو أنه من فرط استغراقه فى يومه قد نسى غده، وحتى عندما يتوقع الموت، فإنه يتحدث عنه كما يتحدث عن أحد غلمانه. إن الصراع الذى احتدم فى نفس الخيام يُفتقد عند أبى نواس، بل حسب الأخير أن يناشد خليليه أن يحفرا قبره بجوار الكروم. فكأن القضية ليست الموت ورهبته، لأن هذه الرهبة ستزول ما دام سيدفن فى بلد الخمر، مستمتعا بسماع الأرجل التى تعصرها:

خَلِيلِي بِإِلَهِ لَا تَحْضُرَا لِي الْقَبْرَ إِلَّا بِقَطْرٍ لَئِلْ
خِلَالِ الْمَعَاصِرِ بَيْنَ الْكُرومِ وَلَا تُدْنِيَانِي مِنَ السُّنْبُلِ
لَعَلِّي أَسْمَعُ فِي حَضْرَتِي إِذَا عَصَرَتْ ضَجَّةَ الْأَرْجُلِ^(٢)

وهذا لا يعنى أن الشاعر يعجز عن اختراق جواهر الأشياء ليلمس عصبها، وليراهما من خلال جدليتها وصراعاها، فهو يعقد مثل هذه الجدلية، لكنها ليست فى صورة تجريدية مطلقة (الحياة - الموت) ، ولكن فى صورة تجسيدية محصورة فى إطارى المكان والزمان، تمشيا مع إخلاصه لواقعه، وإصراره على عدم تجاوزه.

وإصرار أبى نواس على عدم تجاوز الحاضر أو الواقع؛ يرتبط بمحور آخر من المحاور التى تجعله يتوسع فى استخدام صيغ الأمر والنهى، هذا المحور هو الشهوة العارمة التى امتلكت نفسه وجسده (الخمر والغزل بنوعيه) ومعروف أن الشهوة - لا سيما إذا كانت عارمة - تقود صاحبها إلى هدم المألوف والخروج على الموروث، بل يذهب صاحبها إلى السخرية من كل ما يشكل عائقا لرغباته. والحق أن مجون أبى نواس أفضى به إلى ملعب التحرر الفسيح، حيث أطلق العنان لغرائزه، ومارس كل لذائذه، وتضخمت الغريزة واللذة لديه حتى أصبحتا دينا وعبادة. المتدين والعابد كلاهما يدافع عن دينه وعبادته ، وهذا ما حدث لأبى نواس حين نذر نفسه للدفاع عن الرذيلة، فبدأ شبيها بإبليس الذى وقف

(٢) الديوان ، ص ١٧.

(١) السابق ، ص ٧٦.

بإزاء ربه مجاهرا بالعصيان، ومضى في هذا الطريق مستشعرا أنه رسالته الكبرى التي تستحق أن يدافع عنها، وإن دفع من أجلها أى ثمن، ولو كان هذا الثمن هو الطرد من الجنة. لقد آل إبليس على نفسه أن "لأغوينهم أجمعين"، أما أبو نواس فيرى أن طريق الرشاد ليست طريقه ، وأنه خلُق ليمضى في طريق آخر:

كَمْ رُضْتُ قَلْبِي - فَأَعْلَمِي - وَزَجَرْتُهُ فَرَأَى اتِّبَاعَ الرُّشْدِ غَيْرَ مُوَافِقٍ^(١)

ويرى أيضا أن "عزة نفسه" تأبى عليه إلا أن يقنع بالحرام:

أَنْفَضْتُ نَفْسِي الْعَزِيزَةَ أَنْ تَقَّ - نَعَّ إِلَّا بِكُلِّ شَيْءٍ حَرَامٍ^(٢)

ويصنف الذنوب إلى خسيصة ونبيلة، أما هو فبالطبع يأنف من خسيسها:

لَا تَرْكَبَنَّ مِنَ الذُّنُوبِ خَسِيسَهَا وَاعْمَدْ إِذَا فَارَقَتْهَا لِلْأَنْبِلِ^(٣)

هذا التواصل بين إبليس وأبى نواس جعله يتسلح بقدر كبير من التحدى، ليكون قادرا على المواجهة، شأنه في هذا شأن أصحاب الدعوات. أما السلاح الذي شرعه أبو نواس في معركته فهو هذه الذخيرة من صيغ الأمر والنهي، والتي استخدمها بطريقة ديناميكية ، تمتلك ناصية الفاعلية.

لقد تجرأ أبو نواس على المقدسات، وانتهك المحرمات، ورفض الإذعان حتى لأوامر الله، اعتمادا على مغفرة الله!، وراح ، في مقابل هذا ، يبتكر أوامر ونواهي من عنده، يعمل على تزيينها وتجميلها، ليجتذب أكبر عدد من التابعين. لقد كان أبو نواس يتصرف كما لو كان مبعوثا لنشر "عقيدة" الفسق، و"مذهب" المجون. لقد تحدى كل الأوامر والنواهي المفروضة عليه من الخارج، سواء كانت صادرة من السماء / الله، أم الأرض / الناس، أم من التاريخ / الأعراف ، واستمد قوانينه من داخل نفسه، وأخذت هذه القوانين تتبلور وتتضخم مع مرور الزمن حتى تلبَّسَتْ شعور واضع التعاليم وراسم القيم، بل لقد كان يحس بأنه يحمل بين جوانحه "قلب نبي" . وكان طبيعيا بعد ذلك أن يتزود بعدة واضع التعاليم، وراسم القيم وأهمها صيغ الأمر والنهي.

(١) الديوان، ص ٢١٩.

(٢) الديوان، ص ٣٧٢.

(٣) الديوان، ص ١٩٩.

تتصل ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهي أيضا بالموقف الاجتماعي الذي وُجد فيه الشاعر. لقد وجد أبو نواس نفسه محاصرا بطائفة كبيرة من الأوامر والنواهي؛ تأتيه مرة من قبل التعاليم الدينية، ومرة ثانية من قبل الخليفة، ومرة ثالثة من قبل المجتمع، ورأى أنها جميعا تعوق حركته، وتشل حريته. فأثر أن يُشهر في وجهها نفس السلاح " الأمر والنهي " ولكن بمنطقه المناهض للدين، المعادى للمجتمع، الممالئ - عن غير اقتناع - للخليفة.

ولعله رأى الحياة التي يحيها تخلو من المنطق حين وجد نفسه، وهو العالم المتبحر، والشاعر العبقرى، لا يساوى - كما يرى صلاح عبد الصبور "شيئا في مقياس العصر، وأن جُلُفاً من أهل النسب أو الثروة ليستطيع أن يدرك في عصره ما لم يدركه أستاذه واصل بن عطاء، فتبذل واستهتر، كما أنه لم يستطع أن ينجو من شكه الميتافيزيقي الذي لا يستطيع التعبير عنه، فأثر الانتحار الأخلاقي..."^(١)

ويصبح الانتحار الأخلاقي هو المنطق الجديد الذي يحتمى به الشاعر من اللامنطق في الحياة، ويصبح التحلل وخلع القياد والاستغراق في شرب الخمر هو الواقع الجديد الذي ينشئه وينظمه ويمنطقه ويفلسفه ويشرعه، بل يصبح هو الشرع الوحيد الواجب اعتناقه، أما ما عداه من قيم وشرائع فهي باطلة وقبض ريح.

أو لعله كان يبحث له عن "دور" يليق به، فلما وجد أن العرب استأثروا بكل الأدوار أدار ظهره لهم محتجا، رافضا أن يشارك في واقع لا يمنحه إلا دورا ثانويا، فليصنع لنفسه إذن الدور الذي يليق به، لكنه لا يقنع بأقل من دور "البطولة" فلينبذ الحياة العربية، ولينبذ دين العرب، وليدخل في حياة حضرية، وليعتنق ديناً جديداً يستسلم له، ويجد فيه العزاء والسلوى، أما هذا الدين الجديد فهو "دين الخمر" به يؤمن و يتحدى الأديان الحقيقية حين لا تتوقف صيرورته عبر الزمان.

لكن، ثمة موقف اجتماعي إيجابى وُجد فيه الشاعر، وذلك هو تواجد -بحكم مجونه ولهوه - وسط "صحبة" أو "فتية" أو "ندمان" يعطيهم: " اشرب " ويأخذ منهم: " اسقنى ". وأثناء الأخذ والعطاء تتبثق صيغة الأمر والنهي لتمثل هذه المرة قنطرة الدفء التي تصله بالآخرين.

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، ص ١٤٢.

.. ولقد كان الشاعر موصولا بالفرس متعصبا لهم ضد العرب، لكن تعصبه لم يكن نتيجة شعوبية صرفة، ولكن لأن النموذج الفارسي كان يمثل الحرية التي ينشدها، ولعله وجد في التناقض القائم بين المجتمعين: العربي والفارسي ثنائية انعكست على شعره، وشكلت رؤية قصائده، بحيث أصبح الهجوم على العرب مقترنا بتمجيد الفرس، والإعلاء من شأن الفرس لا قيمة له في حد ذاته ما لم يقترن بالخط من الحياة العربية وقيمها.

ليس هم الشاعر هنا إعلاء قوم على قوم، لكن همه هو إعلاء شأن الحرية، أما مقارنته بين حضارة الفرس وداوة العرب فهي مجرد وسيلة للتعبير عن موقفه هو إزاء العالم الذي ينحاز إليه، في مواجهة العالم الذي يرفضه.

وانحياز أبي نواس إلى حضارة الفرس، يعني أنه وجد في ظل هذه الحضارة وجوده الخاص، وفي المقابل فإن داوة العرب تسلبه هذا الوجود وتجرده من هذه الخصوصية التي تمنحه إشارة الأمان لیتماجن ويتعابث ويلهو. ومن ثم فإن علاقة أبي نواس بالأشخاص وبالأشياء تتحدد بمدى تحقيقها لمعطيات وجوده أو نفيها له، ولذلك ينقسم استخدامه لصيغ الأمر والنهي قسمة واضحة إلى نمطين: الأول، أطلقنا عليه اسم "صيغ القبول"^(١) أي الصيغ التي تنتج فعالياتها نحوه، محققه طموحاته، وهذه مثل "اسقني، داووني، عاطني..". أما النمط الثاني فأطلقنا عليه - طبقا لما تقدم - "صيغ الرفض"^(٢) وهي تلك التي يرفض من خلالها القيم التي تحول بينه وبين وجوده الخاص، وهذه مثل "دع، ذر، اترك، خل...".

وما دام الشاعر يعمل في إطار حرية الرفض وحرية القبول، فإنه لن يهادن الوجود بل سيجاهر بما يريد، وبما لا يريد، ولن يلجأ إلى التخفي أو التستر. إنها - من وجهة نظره - معركة، وفي المعارك تُشهر الأسلحة، ولقد شهر أبو نواس سلاحه: القولى والسلوكي، من أجل أن يترجم قراره في أن يكون إباحيا ماجنا. ورأى أن وجوده الحقيقي لا يتحقق خارج الدائرة؛ دائرة اللهو والمجون، فعبر عن ذاته أصدق تعبير، لكنه، وهو يعبر عن ذاته عبر عن عصره كله، بل عن طبيعة المجون في كل زمان ومكان.

(١) راجع: صيغ الأمر والنهي في ديوان أبو نواس، ص ٥٥ : ٩٠.

(٢) نفسه: ص ٣٢ : ٥٠.

والخلاصة هي أنه إذا كان الشعراء - بصفة عامة - تجتاحهم " شهوة إصلاح العالم": فإن أبا نواس اجتاحتته شهوة أخرى ، هي شهوة " إفساد العالم". وهذه الشهوة جعلته يمعن في لى رقبة الممكن حتى يصبح واقعا، والممكن في منظور أبى نواس هو تحقق الأمنية التي تداعبه، وهي أن يتحول العالم إلى "ماخور" يطفح بكل أنواع الإثم ، أو أن يصبح العالم عاهرا.

هذه الرغبة الحميمة ، جعلته يتوسل إليها، بلغة حميمة أيضا، ولقد اختار من هذه اللغة، أحد تجلياتها الأكثر قدرة على توصيل انفعاله الذي لا يكف عن الصراخ، لكنه ليس صراخا يصم الآذان، بل يمكن أن يقال ، إنه الصراخ الهامس لما تخلله من شجن وعشق ونشوة.

أما هذا التجلى اللغوى الذى وقع عليه أبو نواس، فهو صيغ الأمر والنهى، يؤسس من خلال الأولى، ويهدم من خلال الثانية، أو يؤسس ويهدم من خلالهما معا، لكن لغته وهو يؤسس أو يهدم، لم تكن مبتذلة، لأنه وهو يؤسس "قيما جديدة" يؤسس "لغة جديدة" أيضا. والجدة هنا تعنى أنه يطبع اللفظ بطابعه، ويخلع عليه ذاته، فليس ثمة شاعر يخلو قاموسه اللغوى من صيغ الأمر والنهى، لكن أبا نواس ، استطاع أن يلون هذه الصيغ بلون رؤيته ، بل لا نبالغ ، إذا قلنا أن صيغا مثل "اشرب ، اسقنى ، قل ، دع ، اصطبح ، بادر ، بكر.." إذا وضعت بجوار بعضها منعزلة عن أى سياق ، لأحالت الذهن إلى أبى نواس، وكأنه منشئها، حين شحنها بشحنته العاطفية ، وبصمها ببصمته الوجدانية.

لقد تفوق أبو نواس حول ذاته ، ولم ير فى هذا الكون ما هو أبعد من حدود هذه الذات، ولو أنه خرج من قوقعته ليرى ما هو أبعد من الكأس والطاس، والساقى الأديب، والجارية الكعوب ؛ لكان له شأن آخر فى دنيا الفن وكذلك "لو عرف أبو نواس نفسه كعقلية من أذكى العقليات التي عرفها العصر، ولو أحس الإنسان مثلما أحس بنفسه، لكان لنا منه مقدمة رائعة لأبى العلاء العظيم".^(١) لكن أبا نواس ظل منجذبا - على صعيد الحياة - إلى ذاته ، وظل منجذبا - على صعيد الفن - إلى أنشودة الكأس والحب، كما ظل منجذبا - على صعيد تشكيل الفن - إلى صيغ الأمر والنهى. وعلى هذا جاءت حياته منسجمة مع فنه ، ومع طريقته فى تشكيل هذا الفن.

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص ٢٠٦.

إن الاستغراق فى عرض اللذة الذاتية، نأى به عن دائرة الهموم الإنسانية، وبعبارة أخرى فإن استغراقه فى استكناه دقائق العالم الخمرى، استنفذ كل ذخيرته الإبداعية، بحيث لم يعد قادرا على أن يحس بالإنسان، وأن يستخرج أسرارهِ الكامنة ومعاناته المنطوية، وصراعه مع نفسه ومع الآخرين، حتى ليبدو - فى النهاية - كما لو كان يعيش فى جزيرة منعزلة عن الآخرين، بل يقف بإزاء هؤلاء الآخرين. ومن ثم فإن شعره ليس محايدا مثل شعر البحترى مثلا؛ ذلك أنه لا يقول ما يقوله من بعيد، ولا يبيت ما يبيته دون أن يتدخل، لكن ذاتيته تغطي، وحضوره يسطع، وهو لا يفتأ يباغتنا منذ مطلع القصيدة بحشد من صيغ الأمر والنهى يوحى بأنه يمارس طغيانا على قارئه.

حقا لقد ارتفعت نبرة التحريض فى شعر النواسى، لكن المعادلة الصعبة التى أفلح فى عيارها؛ هى هذا التوازن بين دواعى الثورة ومتطلبات الفن. فالثورة عمل تحريضى مباشر، مرتفع النبرة، مشحون بالصخب والانفعال. أما الفن فلحن صوفى شفيف، لا يحاول أن يبدو مُحَرَّضاً، وإن كان يحمل فى أحشائه أخصب بذور التحريض.

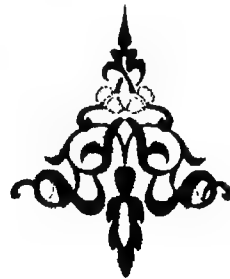
لقد استطاع أبونواس أن يعقد مصالحة بين الإنسانين الكامنين فيه: الإنسان الداعية، والإنسان الفنان، بحيث امتزج الاثنان وانصهرا فى واحد، ليصبح الفن دعوة، والدعوة فنا.

وعلى نحو نادر الحدوث تحولت صيغ الأمر والنهى إلى أداة طيعة مرنة، وذلك بعد أن هذبها الشاعر، ورطب خشونتها، وثقف وعورتها، حتى استحالت مباشرتها وحيا وتصويرا.

وجدير بالملاحظة أن استخدام أبى نواس لصيغ الأمر والنهى لم يقتصر على فترة زمنية محددة، بل اكتسب هذا الاستخدام صفة الثبات، لا سيما فى أهم الأغراض التى تكشف عن أبرز ملامح الشخصية النواسية، وهذا يعنى أن استخدام الشاعر لهاتين الصيغتين لم يكن أمرا عارضا أو قابلا للتراجع، لكنه امتد وترسَّخ عبر التجربة النواسية من بدئها حتى ختامها، مشكلا خيوطا متينة فى نسيجها اللغوى، وشاغلا مواقع " استراتيجية " فى تركيبها العضوى.

أن تسرى صيغ الأمر والنهى فى جسد التجربة الشعرية النواسية ككل، ثم ما استنتج ذلك من إشعاع روح واحدة فى ثنايا هذه التجارب، لابد أن يكون أمرا دالا، والدلالة هى أن الشاعر كان مخلصا فى إحساسه بذاته وصادقا فى التعبير عن هذه الذات، ولقد أصاب الدكتور زكريا إبراهيم حين قال: "وحيثما لا يكون تشابه الأعمال الفنية التى يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلى لبعض القواعد أو الوصفات التى يلتزمها الفنان بحذافيرها. فإن مثل هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة فى التعبير عن نفسه بكل وفاء وأمانة، ومهما يكن من شيء، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف لنا عن تلك الصورة الخاصة التى تنطق باسم صاحبها" (١).

لقد كان أبو نواس يعبر عن موقفه من الحياة ورؤيته من خلال القصيدة التى كان يمكن أن تكون مرتفعة النبوة بسبب التواجد المتواتر لصيغ الأمر والنهى، لا سيما فى مطالع القصائد ونهاياتها، ولكنه كان يحسن التخلص من مباشرة لغة الأمر والنهى إلى إيحائية اللغة القصصية، وذلك بعد بيت أو بيتين من مطلع القصيدة. ويصبح هذا المطلع الأمر الناهى بمثابة استفتاح، أو صدمة متعمدة من الشاعر ليستحوذ على اهتمام المتلقى، وبعد ذلك فإنه يبدأ فى سرد قصته بلغة هادئة؛ بل فى لغة عذبة رقيقة، لكنه يعود فى ختام قصيدته إلى اللغة الإنشائية - الأمر والنهى - التى بدأ بها، وكأنه ينهج نهج الشاعر العربى القديم حين كان يستخدم أسلوب "رد العجز على الصدر" ولكن بعد أن طوره، فلم يصبح تكرارا لبيت أو شطر؛ ولكنه تكرار لصيغتي "الأمر والنهى". وفى النهاية يمكن القول بأن صيغتي الأمر والنهى هما المفتاح الأساس لعالم أبى نواس.



(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٩١.



أبو العلاء
والتسوية بين الأشياء



﴿ أولاً : رؤية أسلوبية ﴾

قَهْنَدُ

يقول على أدهم : " لم يتحدث شاعر من شعراء الحضارة الإسلامية عن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، ولغز الخلود بلغة تشف عن الاهتمام العظيم مثل أبي العلاء ، ولم يجعلها أحد منهم قطب حياته وكعبة خواطره كما جعلها أبو العلاء ، فطريقه في الشعر طريق مبتكر إلى حد كبير لم يسلكه أحد قبله ، وقليل مَنْ طَرَقَه وسار في موحش دروبه بعده " ^(١) ومن الطبيعي أن يكون اهتمام الشاعر الباحث عن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، متصلاً — في المقام الأول — بالحق دون الجمال ، وليس معنى هذا التقليل من شأن الجانب التشكيلي لدى أبي العلاء ، لأن هذا الجانب هو مكون أساس من مكونات عبقريته ولكن المعنى هو أنه جعل الجمال خادماً لما يرى أنه حق ووسيلة إليه ، ومن هنا " صار الحق على يده جمالاً شعرياً قبل أن يصير الجمال حقاً فنياً " ^(٢) .

إن شعر أبي العلاء لا يمتعنا بقدر ما يقلقنا ويفزعنا ، ورغم ذلك فإن الذين وطَّنوا أنفسهم على مواجهة الحقيقة والتصالح معها مهما كانت مفزعة سرعان ما يألفون هذا الشعر ، ينصتون من خلاله إلى صوت وقور وجسور يخترق دائرة الإلف ، ويكسر قوقعة الاعتیاد ، ويزيح الستار عما تتطوى عليه النفوس من خبث ولؤم ونفاق .

لقد تأمل أبو العلاء رحلة المصير الإنساني ، فهاله أن يرى الموت يترصد للإنسان ؛ فيجهض جهده ، ويهدر سعيه ، ويعود به إلى نقطة الصفر ؛ ولذلك وجدناه ينفذ يده من كل شيء ويدير ظهره للحياة ، وعبر طه حسين عن موقف أبي العلاء هذا حين تمثله يقول وقد التف في ثوبه الغليظ ، وجلس على فراشه الخشن : [مَالِي وَلِلنَّاسِ ؛ لَقَدْ بَلَوْتُ أَخْلَاقَهُمْ فَلَمْ أَلْقَ إِلَّا شَرًّا ، وَاخْتَبَرْتُ طَبَاعَهُمْ فَلَمْ أَجِدْ إِلَّا نُكْرًا ، فَلْتَضْرِبْنِ بَيْنِي وَبَيْنَهُمُ الْحُجْبَ ، وَلْتَسُدَّنِ بَيْنِي وَبَيْنَهُمُ الْأَسْتَارَ . لَقَدْ سَمِعْتُ مِنْهُمْ فَمَا نَطَقُوا إِلَّا مُحَالًا ، وَلَقَدْ تَحَدَّثْتُ إِلَيْهِمْ وَتَحَدَّثَ إِلَيْهِمْ قَبْلِي

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٩ .

(٢) نفس المرجع ص ٩ .

الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء ، وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات . فلتصمَّنْ عن حديثهم أذنى ، وليعقدن عن تحديثهم لسانى ، وليمحبن من قلوبهم شخصى ، وليحسبنى بعد اليوم من أهل القبور . **مالى وللدنيا؟** لقد أنيتها كارها ، وعاشرتها كارها ، ولأخرجن منها كارها . ولقد ذقت من لذاتها ما لم أرْجُ ، واحتملت من آلامها ما لم أحتسب فإذا اللذة إلى ألم ، وإذا السعادة إلى شقاء ، وإذا الأمل إلى يأس ، والرجاء إلى قنوط ، إنى لأحمق إن لم أطرحتها قبل أن تطرحنى وأزدرها قبل أن تزدرينى ! وأملأ قلبى عن لذاتها بالعزاء النافع والصبر الجميل . **مالى وللزواج والنسل؟** لولا أن أبى قد قذف بى فى هذه الحياة لما لاقيت ألما ، ولما احتملت عناء . أفليس يقنعنى أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى برىء لم يجن ذنبا ، ولم يقترف إثما ؟ ! **مالى وللحيوان؟** أسخره فى منافعى وأصرفه فى مآربى ، ولا يرضينى ذلك حتى أستلبه من الحياة حقا لا أملاك استلابه ، وأحمله من الألم قسطا لا تدفعنى الرحمة عن تحميله إياه !! لطالما روعت الفرخ بأمه ، وفجعت الشاة بسلخها . ولطالما صرفت عن الفصيل دره ، وغصبت النحل ثمرة كدها . وإنى لعلى ذلك لظالم أثيم ، إن فيما تخرج الأرض من النبات لدفعاً للجوع ، وإن فيما تنزل السماء لشفاء للغليل ، وإن فى الحرص على ما فوقها لشرها أنا له كاره ، وعنه عيوف . **مالى ونفسى؟** لقد أصغيت لها حيناً فكلفتنى أعاجيبها مثتى وفرادى . وما أرانى أفدت من طاعتها إلا الألم والكد وسوء الحال ، فلأخذنها بقانون لا تجوره ، وحد لا تعدوه ولأملكنها بعد أن ملكتنى ، ولأسيطنن عليها بعد أن سيطرت على ، ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان" (١) .

والحقيقة أن طه حسين قد أجاد التعبير عن الفلسفة العلائية من خلال هذه الصيغة التى ارتكز عليها وكررها وأبرز من خلالها موقف أبى العلاء الرافض للوجود فى شتى عناصره : "**مالى وللناس .. مالى وللدنيا .. مالى وللزواج والنسل .. مالى وللحيوان .. مالى ونفسى ..**"

(١) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

لكن هذا الرفض لا ينبع من فراغ ، ولكنه ينبع من إيمان أبى العلاء بأن الإقبال على الأشياء التى رفضها يتساوى فى النهاية مع الإدبار عنها . ورصد التجربة العلائقية يمكننا من أن نضع أيدينا على المبدأ الجوهرى الذى لون رؤية أبى العلاء وحدد زاوية نظره إلى الحياة والأحياء ، وهذا المبدأ هو أن كل الأشياء سواء . ولأن هذا المبدأ يستقطب التجربة العلائقية بشكل عام ، ويبدو كالمحور الذى تدور حوله هذه التجربة من قريب ومن بعيد ، فقد وجدنا بعد استقراء واسع أنه المفتاح المناسب الذى يمكننا من الولوج إلى العوالم الداخلية للشخصية العلائقية واستكشاف آفاقها واستكناه أغوارها . ثم - وهذا هو الأهم - وضع أيدينا على المفتاح الأساس الذى يفسر موقف هذه الشخصية التى بدت - رغم كثرة ما قيل عنها - كما لو كانت حكاية أسطورية تستعصى على التحديد أو التأطير . ويمكن تحديد ملامح هذا المفتاح من خلال العناصر الستة التالية :-

(١) مبدأ التسوية :

يرى أبو العلاء أن كل الأشياء سواء ، وتبدو هذه التسوية - بصفة خاصة - بين الأضداد : الأول والأخير ، المقدم والمؤخر ، السابق والمقصر ، المأتم والعرس ، الظالم والمظلوم ، الحزن والفرح ، النواح والشدو ، البكاء والغناء ، صوت الناعى وصوت البشير ... وهو يعبر عن هذه التسوية بين الأشياء ببعض الصيغ التى تقرب بينها مثل صيغة "نظير" ، أو ببعض الأدوات التى تشبه هذه الأشياء ببعضها مثل "سيان ، سواء ، أسواء ، تساوى ، استوى" أو ببعض الصيغ الأخرى التى تشابه بينها مثل "تشابه ، شبيه ، ما أشبه" ، ولكن هذه الصيغ رغم ما بينها من تباين فى الاشتقاق إلا أنها تتقارب فى المعنى ، وتتقارب كذلك فى الهدف الذى تستخدم من أجله ، وهو إثبات رؤية الشاعر ، وتتلخص هذه الرؤية فى أن كل الأشياء سواء .

★★ نظير ★★

وفى البداية يعبر أبو العلاء بصيغة "نظير" عن التسوية الزمنية ، حيث يصبح آخر الزمان كأوله :

والدهر أكوآنٌ تمرُّ سريعةً ويكون آخرها نظير الأول^(١)
ويعبر بها كذلك عن تساوى الأنبياء :

لا تبدأونى بالعداوة منكم فمسيحكمُ عندي نظيرُ محمد^(٢)
وعن تساوى الكائنات : إنسانا وحيواناً :

وإن خنساء إذ تُزجى قصائدَها نظير خنساء يدعو ظمئها الكرع^(٣)
وعن تساوى المشاعر : أحزانا وسرورا :

فنحن فى غير شئٍ والبقاء جرى مجرى الردى ، ونظير الماتم العرس^(٤)
ونلاحظ استخدام صيغة "جرى . مجرى" فى المساواة بين الحياة والموت :

والبقاء جرى مجرى الردى

أما الجملة الأخيرة من البيت "نظير الماتم العرس" فهى صياغة أخرى ولكن فى قالب استفهامى بعيد عن التقرير ، لهذا البيت :

أبكتَ لَكُمْ الحمامةُ أم غنًى أت على فرع غصنها المياد^(٥)

مناظرا هذه المرة بين الغناء والبكاء ، والحقيقة أننا نلمح وراء هذه النظرة الفلسفية جانبا إيجابيا ، يتمثل فى النظرة العميقة الشاملة التى لا تغض الطرف عن النهاية حين تنهك فى البداية ، إذ ترى الأمرين متجاورين وتتنفى حينئذ

(١) أبو العلاء المعرى: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، مطبعة الخروسة بمصر ١٨٩٥ جـ ٢ ، ص ٢٣٢ .

(٢) أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٥١٨ .

(٣) خنساء الأولى هى الشاعرة المشهورة ، أما خنساء الثانية فهى الطيبة ، الكرع : ماء السماء ، راجع اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٨٢ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٤٠ .

(٥) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، شرح وتعليق د. "ن" رضا منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د.ت) ص ١١١ .

المفارقات ، بل تصبح كل الأشياء سواء ، ما دامت متصلة ببعضها ، ويفضى أولها إلى آخرها ، ومن هنا يكون الأول نظير الأخير ، والعرس نظير المأتم ، والغناء نظير البكاء ، ومن ثم يرتفع الشاعر عن جزئيات الحياة التى يُفنى الآخرون أنفسهم من أجلها ، لهاثا وراءها ، ويصبح التساؤل فى البيت السابق : "أبكت تلکم الحمامة أم غنت ؟.." مثيراً للفكر ، ومعمقاً للشعور ، ومرسحاً - فى النهاية - لوجهة نظر ، وكما يقول زكى نجيب محمود معلقاً على هذا البيت : "إنه لا جدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغغم فلا ندري أبكاء هو أم غناء ، ما لم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ما ينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف المتشابهة وألوفها : ترى أكون هذا الأمر خيراً أم يكون شراً ؟ ولكن ماذا بعد أن يثير الشاعر من نفسى كوامنها ؟ إنه بذلك يهيئ السبيل إلى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر ، ففى حالة هذا البيت ، لابد أن ينتهى بى الأمر إلى وقفة من يعلو على الحوادث ، بحيث ينظر إليها فإذا هى عند العقل سواء " ^(١) والحقيقة أن هذه التسوية بين الأشياء كانت قد بلغت عند أبى العلاء درجة اليقين ، وهو القائل :

غَيْرُ مُجْدٍ فِى مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْتُمُ شَادٍ ^(٢)

فالنواح هنا يتساوى مع الترغم ، والبكاء يتساوى مع الشدو .



★★ مثل - الكاف ★★

ويعبر أبو العلاء أيضاً عن هذه التسوية من خلال أداتى التشبيه "مثل - الكاف" إذ يرى المغلوب كالمغالب ، لأنهما حتماً سيتبادلان الأدوار :

لَا تَفْرَحَنَّ بِدَوْلَةٍ أُوتِيَتْهَا إِنْ الْمُدَالَ عَلَيْهِ مِثْلُ الدَّائِلِ ^(٣)

(١) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٧٢ .

(٢) شرح ديوان سقط الزند ص ١١١ .

(٣) اللزومات أو لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ، ص ٢٣٨ ، ويتوسع الشاعر فى هذه التسوية ، فىرى

العالم مثل الجاهل ، والمثرى مثل المعدم :

ولست ترى إلا عليماً كجاهلٍ على علمه ، أو مثرياً كعديم

راجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٩٨ =

ويتكرر المعنى نفسه في هذا البيت :

إذا كان هذا التُّربُ يجمع بيننا فأهل الرِّزايا مثلُ أهل الممالك^(١)

وكذلك يتساوى الأعمى والبصير :

وبصيرُ الأقوامِ مثلي أعمى فهلُمُّوا في حِنْدِسٍ نتصادمُ^(٢)

وبهذا المعنى يصبح آخر الدهر مثل أوله :

وآخر الدهر يُلْغى مثلُ أوله والصدْرُ يأتى على مقداره العَجْزُ^(٣)

وما دام أول الزمان مثل آخره ، فإن أبناء هذا الزمان يتساوى أولهم وآخرهم أيضًا :

لا يخدعُكَ آخرنا كأولنا في نحو ما نحنُ فيه كانت الأممُ^(٤)

وإذا كانت التسوية تتم في الشطر الأول بين الأخير والأول " آخرنا كأولنا" فإن ثمة تسوية ثانية بين الحاضر والماضي يكشف عنها الشطر الثانى "في نحو ما نحن فيه كانت الأمم" .



سيان

وصيغة "سيان" جديرة بالملاحظة أيضا في تعبير أبى العلاء عن التسوية ، إذ تستخدم في التسوية بين فروع الأصول النقيضة :

وسـيـان من أمة حُرَّة حصانٌ ومن أمه زانية^(٥)

= - ويرى كذلك أن الموت يسوى بين الجبان والشجاع :

إن وفاة النكس في جنبه مثل وفاة الفارس المعلم

نفسه ، جـ ٢ ، ص ٣١٦

- ويرى الشقاء كالنعيم : ويرى بنى الدنيا لدى كل موطن

نفسه ، ص ٢٢٩

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٥٧ .

(٢) السابق ص ٢ ، ص ٣٢٧ .

(٣) اللزوميات ، شرح ديم عدى ، ج ٢ ، ص ٨٣٤ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٦٣ .

(٥) نفسه ، ص ٢٠٠ .

ويجمع الشاعر بين الصيغتين المترادفتين "مثلاً" و "سَيَّان" ليعبر من خلال الأولى عن التسوية بين الشجاعة والجبن ، ويعبر من خلال الثانية عن التسوية بين الفصاحة والعي :

و مثلاًن زيدُ الخيلِ فيكم وغيره وسيان قسُّ في الكلام وياقل^(١)
وما دامت المتناقضات تتقارب ، حتى يتلاشى ما بينها من تضاد ، فإن
الفضيلة والرذيلة لا يستوجبان مدحا ولا ذما :

لا تمدحَنَّ ولا تَذُمَّنَّ امرءاً فينا فغير مقصِّرٍ كمقصِّر^(٢)
وتتأكد هذه التسوية مرة ثانية في الشطر الأخير من خلال هذا التعبير :
" فغير مقصِّرٍ كمقصِّر "

والمقصِّر المخطئ لا عتاب عليه ، والسابق البارِع لا شكر له ، فهم
متساوون أيضا في الجزاء :

مُدَبَّرُونَ فَلَا عَثَبَ إِذَا خَطُّوا على المسيء ، وَلَا حَمْدٌ إِذَا بَرَّعُوا^(٣)
والشاعر يرى أنه لا فرق بين العلماء والجهال فهم متقاربون إذا نظرت
إليهم مليا :

وما العلماءُ والجهالُ إلا قريبٌ حين تنظرُ من قريب^(٤)
والسالمون يتساوون كذلك مع الهالكين :

أودى الملوِكُ على احتر اسهمُ ولم تبق الممالكُ
لا يَكْـذِبْنَ مؤجَّـلٌ مَا سَأَلَمَ إِلَّا كَهَالِكُ^(٥)

(١) قس هو ابن ساعدة الإيادي المضروب به المثل في الفصاحة ، وياقل رجل من إياد سار به المثل في العي لأنه اشترى ظيبا بأحد عشر درهما فمر بقوم وهو يحمله فقالوا بكم اشتريته فأشار بيديه يريد عشرا ، وأخرج لسانه ليتمم الأحد عشر فأقلت الظي، نفس المصدر - ص ١٧٢ - ١٧٣ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، ج-٢ ، ص ٧٦٤ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ج-٢ ، ص ٣١٤ .

(٤) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، ج-١ ، ص ٢١٥ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج-٢ ن ص ١٦٤ .

ويرى الشاعر أن الوجود المحكوم عليه بالزوال يتساوى مع عدم الوجود ، وهو يستخدم فى التعبير عن ذلك صيغته "سيان" أيضا:

فى العدم كُنَّا وَحُكْمُ الله أَوْجَدَنَا ثم اتفقنا على ثان من العدم
سيان عامٌ ويومٌ فى ذهابهما كأن ما دام ثم انبت لم يدم^(١)

ثم يعبر عن التسوية بين الغنى والفقر من خلال نفس الصيغة :

فإن الغنى والفقر فى مذهب النهى لسيان ، بل أعفى من الثروة العدم^(٢)

وكما هو واضح فهو لا يكتفى بالتسوية بينهما (الغنى والفقر) ، بل يرى الفقر أروح ، وذلك حين يعفى هذا الفقر صاحبه من هموم المال .

ويعبر الشاعر عن التسوية بين المتناقضين من خلال صيغة "سواء على"

سواء على إذا ما هلك من شاذ مكرمتى أو زرى
فأودى فلان بسقم أضر وأودى فلان بعرق ضرى
أبالتبلى أدرك أم بالرمما ح بين أسنتها والسرى^(٣)

وأبو العلاء هنا — كعادته — يلمس جذر الحقيقة . إن الموت واحد وإن

تعددت أسبابه ، وهو فى هذا لا يجرّد مثل من قال :

من لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد

ولكنه يعرض حالتين للموت : حالة سكونية يفنى صاحبها حين يسرى المرض فى أوصاله رويدا حتى يفتك به ، والمرض هنا يبدو كما لو كان غزوا داخليا غير مرئى ، لكنه قاتل . أما الحالة الثانية فهي حالة ديناميكية حيث يكون الإنسان صائلا جائلا متفجرا بالحيوية والحياة ، ولكن الموت يهبط عليه هذه المرة من الخارج فى صورة سيف يمزق الأوردة ، أو رمح يصمى القلب . ويبرز الشاعر من خلال هذين المظهرين — الداخلى والخارجى — تعددية

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ن ص ٣٠٣ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ١٤٠ .

(٣) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) تأليف : د. طه حسين ، إبراهيم الإيبارى ، دار المعارف بمصر ، (د.ت) ، ج ١ ، ص ٢١٩ .

مظاهر الموت وأشكاله ، وإن كانت هذه التعددية ترتد إلى أصل واحد هو كأس الموت الذى نتجرعه :

نُؤمِّلُ خالقنا إننا صَرِينًا لنشرب ذاك الصَّرى^(١)

والشاعر الفيلسوف لا يتوقف أمام مظاهر الموت وتجلياته المتباينة إلا ليلمس الجذر المشترك الذى يجمع فى النهاية كل التجليات والمظاهر ؛ فهو لا ينحاز لمظهر ضد آخر ولكن كلها لديه سواء .

تتأكد هذه التسوية لدى الشاعر ، حين يستوى لديه — إذا ما هلك — من تحدّث بمآثره ورفع ذكره ومن باح بمعايبه وازدرى سيرته . ويكرر الشاعر صيغة التسوية السابقة ولكنها تتعلق بضمير الغائب هذه المرة .

يصير ترابا سـواءً عليـه مَسُّ الحرير وطَعْنُ القنا^(٢)

إن عين الشاعر معلقة دائماً بالحلقة الأخيرة ، بأخر لقطة من الرواية ، بحيث لا تستغرقه الأحداث اليومية بسيطة كانت أم عظيمة لأنها جميعا ستذوى وتذوب ، ويتساوى كل شيء فى وادى الموت ، فلا مَسُّ الحرير يلذ ، ولا طعن القنا يؤلم .

ويلجأ الشاعر إلى التعميم من خلال استخدام صيغة الجمع لكلمة "سواء" وهى "أسواء" فيقول :

إن مازت الناسَ أخلاقٌ يُعاشُ بها فإنهم عند سوء الطبع أسواء^(٣)

إذ جعل سوء الطبع وفساد الغريزة أمرا يشمل الناس جميعا ، وإن تمايزوا فى بعض الصفات والخصال .



(١) صرينا : اجتمعنا ، أى وجدنا فى الحياة ، والصرى : ما بقى من اللبن فتغير وفسد طعمه يريد به

الموت الكريه . راجع المرجع السابق ص ٢١٩ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) تأليف : د. طه حسين ، إبراهيم الأبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د.ت) ، ج١ ص ٢٣٢ .

(٣) نفس المرجع ص ٨٦ .

وإلى جانب استخدام أبى العلاء لهذه الصيغ : "سيان" ، "سواء" ، "أسواء" فإنه يستخدم كذلك صيغة الفعل "تساوى" ليعبر بها عن تساوى الأجناس :
لا تأسفن على شيء ثفأت به فقد تساوى لديك الجون والكرك^(١)

ويعبر بها أيضاً عن تساوى الكائنات ، فطائر النسر الجارح يتساوى مع طائر المرع الجميل الوداع ، ولا ذم للأول ، ولا مدح للثانى :
لا فضل يحباه مخلوق على جهة من حاله ، وتساوى النسر والمرع^(٢)
ويستخدم أبو العلاء أيضاً صيغة الفعل "استوى" ليعبر بها عن التسوية بين الفصيح والألكن :

لله طاعة ربنا من خلّة فيه استوى فصحاؤنا والألكن^(٣)

ويعبر بها كذلك عن التسوية بين الأديان :
قد ترامت إلى الفساد البرايا واستوت فى الضلالة الأديان^(٤)
وقريب من صيغ التسوية السابقة "سيان" ، "سواء" ، "أسواء" ، "تساوى" ، "استوى" هناك صيغ المماثلة "شبيهه" ، "تشابهه" ، "ما أشبهه" والتي يعبر بها المعري أيضاً عن رؤيته فالبشر يتشابهون :

(١) الجون : الأسود ، والكرك : الأحمر ، والعرب تقول : ما يخفى على الأسود والأحمر يعنون بالأسود العربي ، وبالأحمر الأعجمي. راجع : الزوميان أو لزوم ما لا يلزم ص ١٤٥ ولقد عبر الشاعر المهجري إيليا أبو الماضى عن نفس الفكرة مستخدماً نفس الصيغة ، وهو يخاطب نفسه بين القبور قائلاً :

انظري كيف تساوى الكل فى هذا المكان
وتلاشى فى بقايا العبد رب الصولجان
والتقى العاشق والقالى فما يفترقان

راجع إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر ، دار اليفظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ، ص ٢٠٢ .

(٢) المرع : جمع مرعة وهو جميل المنظر ، راجع ك ل ، ج ٢ ، ص ٨٠ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ، ص ٣٣٧ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ، ص ٣٣٩ .

تشابه الإنس إلا أن يشذ حجي والطير شتى ومنها الفتح والمرع^(١)

ويؤكد هذا التماثل بتشابه الضدين : العبد والسيد ، وتشابه ما قيل فى أفراحهما ومآتمهما :

تشابه أهل الأرض عبدٌ وسيدٌ وما قيل فى أعراسهم والمآتم^(٢)

وشبيه بمعنى الشطر الثانى معنى هذا البيت :

تشابهت الخطوبُ فما تناءت حريرةٌ لابسٍ وقميصُ بُرسٍ^(٣)

وتشابه الإنس أو أهل الأرض أمر طبيعى ما دام الأصل / النجر واحدا :

تشابه النجر فالرومى منطقهُ كمنطق العرب والطائى مرطان^(٤)

ولا يقتصر التشابه على درجاتهم : عبد وسيد ، أو مناسباتهم : عرس ومآتم ، أو ملابسهم : حرير وقطن ، رغم ما فى هذه التقسيمات من تفاوت فى نظر العين العادية ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تشابه صفاتهم النفسية ، فالجبان مثل الشجاع ، لأنهما فى النهاية يتساويان ، ومن ثم فإن الجبان لا يستأهل اللوم ، والشجاع لا يستحق الثناء :

تشابه القوم فى علمى ، إذا جبُّوا فلا ألوم ، ولا أثنى إذا شجعوا^(٥)

وقريب من هذا المعنى :

مدبرون ، فلا عتب إذا خطئوا على المسيء ، ولا حمد إذا برعوا^(٦)

ومن الطبيعى — بعد ذلك — أن يتشابه صوت الناعى وصوت البشير :

(١) الفتح : جمع فتحاء وهى أنثى العقاب ، المرع : جمع مرعة وهو طائر يشبه الدراج ، وهو جميل المنظر ، نفس المصدر ، ص ٨٣ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٩٧ .

(٣) البرس : القطن ، نفس المصدر ، ص ٣٥ .

(٤) النجر : الأصل ، المرطان : مفعال من الرطانة وهو كل كلام لا يفهم . راجع : اللزوميات أو

لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٣٣٥ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٧٩ .

(٦) نفس المصدر ، ص ٧٩ .

وشبيهة صوت النعوى إذا قيب س بصوت البشير في كل ناد^(١)

ولا يقتصر التشابه أيضا على الجنس البشرى ، بل يتجاوز الأمر ذلك حين يرى الشاعر أن الناس والأنعام سواء ، فكل منهما مشدود إلى الأرض، مرتبط بها ، وإن تحول من المصطاف "محل الإقامة في الصيف" إلى المرتبع "محل الإقامة في الربيع" :

ما أشبه الناس بالأنعام ضمهم إلى البسيطة مُصْصَافٌ ومُرتَبَعٌ^(٢)

ويمكن أن نضيف إلى الصيغ السابقة صيغة "قارب" التي يعبر بها المعري عن التقريب بين الأشرار والأطهار :

نشكو الزمان وما أتى بجناية ولو استطاع تكلمًا لشكنا
متوافقين على المظالم ركبت فينا وقارب شرنا أركاننا^(٣)

وعلى هذا ، فإن تجليات الصراع والجدل والحوار التي تزخر بها الحياة ، وكذا التناقضات العديدة الكامنة فيها ، تعود في النهاية لتتوحد ، حيث تتول الدروب المتشابهة إلى درب واحد ، وتصب الروافد المتنوعة في نهر واحد . لكن تشابك الدروب وتنوع الروافد في البداية لا يصرف أبا العلاء عن رؤية نقطة التقائها في النهاية . ولذا يمكن القول بأن الجذر الذي تنطلق منه فلسفة أبي العلاء هو أن ما ينطوى عليه الكون من مظاهر تشتت وتناقض يؤول في النهاية إلى وحدة وتآلف .

ومن هنا كان انبثاق مجموعة الصيغ السابقة، والتي استخدمت للمؤالفة بين الأشئآت ، والجمع بين المتناقضات ، مبرزة مبدأ "التسوية" الذي تبلورت حوله رؤية الشاعر ، ومن المؤكد أن مبدأ التسوية الذي ارتكزت عليه فلسفة أبي العلاء

(١) شرح ديوان سقط الزند ص ١١١ .

(٢) المصطاف : محل الإقامة في الصيف ، والمرتبع: محل الإقامة في الربيع، المرجع السابق ، ص ٨١
ويثبت أبو العلاء التشابه ليس بين الحاضرين والذاهبين فحسب ، بل بين الحاضرين واللاحقين
أيضًا / يقول :

يشابهون أناسا بعدهم دفنوا

إن الذين على الثرى وطنوا

نفس المصدر ، ص ٣٣٣

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ن ص ٣٥٥ .

يرتبط بذلك اليقين الذى وقر فى قلب الرجل واستقر فى عقله ، وهو أننا جميعا بإزاء الموت متساوون ، وأن الموت "يتبع مع الجميع سياسة ديمقراطية تقوم على المساواة المطلقة ، فالموت لا يعرف التمييز بين عباقرة وسوقة ، أو بين علماء وجهال ، أو بين شباب وشيوخ ، أو بين عاملين وخاملين ، أو بين أخيار وأشرار ... إلخ ونحن نعلم أننا لا نموت إلا مرة واحدة ومع ذلك فإننا نشعر بأن العالم لن يكثرث — فى كثير أو قليل — بهذه التجربة الميتافيزيقية الشخصية الفريدة التى سوف نعاينها يوما لحسابنا الخاص .. وموتى الخاص نفسه ليس إلا مجرد حدث تافه يتكرر أمثاله آلاف المرات كل يوم ، دون أن تكون له أدنى دلالة فى نظر الآخرين ، وإذن ، فكيف لا يجزع الإنسان لواقعة الموت ، وهو يشعر بأنها الحدث الميتافيزيقى الأكبر الذى يسوى بينه وبين الآخرين" (١) .

بيد أن جزع أبى العلاء لم يكن من الموت ، بقدر ما كان من الآثار المترتبة عليه ، إذ كيف يتساوى — وهو الأديب الفيلسوف — مع البلهاء والحمقى ، لقد كان أبو العلاء يعرف قدر نفسه ، أليس هو القائل :

وانى وإن كنت الأخير زمانه لا تبما لم تستطعهُ الأوائل (٢)

ولذلك فإننا حين نستعيد السياقات التى عبر فيها أبو العلاء عن تلك التسوية التى سيئول إليها الناس والأشياء ، فإن آذاننا لا تخطئ سماع نبرة الألم والحزن معا . ومن هنا يمكن القول بأن ازدراء أبى العلاء للموت لا يخدعنا عن حقيقة موقفه الساعى إلى الخلود . ولكنه عندما يئس من بلوغ هذا الخلود ، انبرى يستهين بالموت ويزدريه ، ولم لا مادام الموت سيطيح بهذه العبقرية الفذة ليسوى بينها وبين أى كائن حى لكن لا بد أن نذكر أن أبا العلاء كان أمينا مع نفسه وذلك حين لم يهرب من فكرة "الموت" بل عاش فى مواجهة حادة وعميقة معها حتى أضحى الموت إلفاً وأليفاً ، وأنسا وأنيسا . إنه باختصار لم يكن يستطيع أن ينسى الموت ، بل عكف عليه يروضه حتى أضحى صديقا مطلوباً ومرغوباً ، وهذا الموقف يعد آية ليس على صدق الشاعر والإخلاص فى نقل مشاعره فحسب ،

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د.ت) ص ١٧٨ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ٥٦ .

بل أيضا على — جسارته الفكرية — فى معالجة قضايا تتسم بالحساسية الفائقة والتى لا يجرؤ الكثيرون على مجرد الاقتراب منها .

(٢) الوجود بين الإثبات والنفي :

وتنهض رؤية أبى العلاء للمصير الإنسانى على أنه ما دام كل وجود ينتهى إلى فناء فإن هذا الوجود يتساوى أصلاً مع عدم الوجود ، ومن هنا يرى أن الخير لآدم وذريته أن يرتدوا إلى نقطة ما قبل الخلق :

خير لآدم والخلق الذين خرجوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خلُقوا ^(١)

وهو قد أراح أولاده حين أعفاهم من الوجود فى نعيم الدنيا العاجلة، وفضل أن يظلوا فى نعمة العدم :

وَأَرَحْتُ أَوْلَادِي فَهُمْ فِي نِعْمَةٍ الْعُدَمُ الَّتِي فَضَلْتُ نَعِيمَ الْعَاجِلِ ^(٢)

لكن إذا كان هو قد أراح أولاده وأعفاهم من عبء الحياة ، فإن أباه لم يعفه :

هَذَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ وَمَا جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ ^(٣)

ونعود للنظر إلى هذه الأبيات الثلاثة السابقة من أسفل إلى أعلى، فيتبين لنا خيط من الخيوط التى تحكم فلسفة أبى العلاء ، ولنتأمل التسلسل الذى يبدأ بإدراكه لجناية أبيه "هذا جناه أبى على" ثم التزامه بموقف يضمن عدم تكرار الجناية "وأرحمت أولادى" ثم انتقاله بعد ذلك من الخاص إلى العام :

خير لآدم والخلق الذى خرجوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خلُقوا ^(٤)

وهو بذلك يؤكد — مرة ثانية — على أن الحياة لا قيمة لها ما دامت إلى فناء ، وأن هذه الحياة تتساوى مع عدم الوجود أصلاً ، ولكن إلى أى مدى تصح هذه النظرية ؟ ، لم يفتن أبو العلاء إلى "أن ثمة فارقا كبيرا بين" ما لم يوجد "أصلاً ، و"ما لم يعد بعد موجودا" والسبب هو : "أنه حتى حين يجيء الموت

(١) اللزومات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .

(٢) نفس المصدر ن ص ٢٣٦ .

(٣) قيل بأنه أوصى بنقش هذا البيت على قبره .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .

فيطوى حياة الموجود البشرى سواء أكان ذلك إلى الأبد أم إلى حين — فستظل الحياة التى عاشها هذا الموجود حيناً من الزمن ، واقعة ثابتة هيهات لأية قوة فى الوجود أن تمحوها ، أو أن تجعلها وكأن لم تكن .. وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم "كل" ما كان يملكه الموجود الحى ، أو أن يقضى على "كل" ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى مطلقاً على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن " (١) .

وليس أدل على ذلك من الظاهرة العلائقية نفسها ، فأبو العلاء قد فارق الدنيا منذ ما يقرب من ألف عام ، لكنه مازال وسيظل قائمة مديدة بفكره الجسور وشعره الوقور .

إن ما يعز على أبى العلاء هو أن يأتى الإنسان إلى الحياة فيخوض معركتها الضارية ، وبعد رحلة من العناء الشاق يمضى ويترك الحياة كما جاء إليها :

نمضى ونترك البلادَ عريضةً والصبح أنورَ والنجوم زواهراً (٢)

هل معنى هذا أن أبا العلاء يؤمل فى حياة خالدة لا يفسدها الموت ؟ "ولكن مثل هذه الحياة لن تكون سوى الجحيم بعينه ، كما أن مثل هذا الوجود لن يكون إلا قصاصاً أبدياً ، والحق أن حياة لا تنتهى ، إنما هى سأم أليم ، أو عذاب مقيم ، وماذا عسى أن يكون الجحيم ، إن لم يكن هو استحالة الموت ؟ " (٣) بل "لو عدم الموت ، لما استحققت الحياة أن تعاش ، ولوجب علينا نقول مع — أبكتاتوس — : "تبا لحياة لا تنتهى بالموت" (٤) .

تنطلق رؤية الشاعر من خلال إحساس حاد بجذلية الحياة والموت ، فإذا كانت الحياة ميداناً للخلاف والاختلاف فإن الموت يسوى بين الكل :

وتختلفُ الإنس فى شأنها وأبعد بمن باع ممَّن شَرَى

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ .

(٢) أبو العلاء المعرى : الزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٦٧٧ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٤ .

(٤) المرجع السابق ص ١٧٤ .

مَغْنِيَةً أُعْطِيَتْ مَرْغَبًا فَغْنَتِ وَنَائِحَةً تُكْتَـرَى
وَهَاوٍ لِيُخْرِجَ مَاءَ الْقَلِيبِ وَرَاقٍ لِيَجْنِيَ ثَمْرًا أَرَى
فَإِنْ نَالَ شَهْدًا فَأَيْسِرْ بِهِ عَلَى أَنَّهُ بِسُقُوطِ حَرَى
نَزُولُ كَمَا زَالَ أَجْدَادُنَا وَيَبْقَى الزَّمَانُ عَلَى مَا تَرَى^(١)

إن الحياة نفسها تتطوى على ثنائية كبيرة بين "من يبيع" و "من يشتري" وبين "من تغني" و "من تنوح" ، وبين "هاو" يستخرج الماء من قاع البئر و "راق" يجني العسل من أعلى الجبل ، على أن كل هذا السعى محكوم عليه في النهاية بالسقوط : "على أنه بسقوط حرى" ، وآخر فصل في الرواية هو الزوال المتكرر نزول كما زال أجدادنا" أما البقاء فللزمان" ويبقى الزمان على ما ترى" .

في البداية تختلف الأوجه وتتعدد الدروب وتتشعب المسالك وتتعارض الأهداف ، لكنها حين تقترب من النهاية تصب في بئر واحد ، وإلى أسفل :

على أنه بسقوط حرى

والسقوط هو بداية النهاية ، والنهاية هي الزوال "نزول كما زال أجدادنا" إنه الموت أيضا ، ذلك النهر الكبير الذى تصب فيه كل الروافد ، ولئن تعددت الروافد وتنوعت أشكالها وأحجامها وأغراضها ومشاربها إلا أنها حين تفضى إلى النهر فإنها تتسبك في وحدة متجانسة ، هي وحدة التراب ، البداية والنهاية .

يقف الموت إذن وراء رؤية أبى العلاء التى نفذت إلى أعماق الأشياء فرأيتها سواء ، وذلك على اعتبار أن الموت هو الذى ينفى الوجود ويحطمه ما دام كل شيء يتحطم — فى النهاية — على صخرة الموت ، فإن افتراقات البدايات وتفاوتها لا يخدع ولا يغر ، ويصير العاقل الحكيم هو الذى لا يغتر بما يزخر به الكون ما دام الفناء هو المصير المحتوم الذى يؤول إليه الكل :

وَاللَّبِيبُ اللَّيِّبُ مِنْ لَيْسَ يَغْتَرُّ بِكَوْنِ مَصِيرِهِ لِلْفَسَادِ^(٢)

(١) الإنس : جماعة الناس ، والجمع أناس ، والضمير فى "شأنها" للحياة ، والمرغب : من أرغبى فى الشيء ، إذا أعطاني ما أرغب فيه . الأكثراء : الاستنجار ، القلب : البئر ، وراق : أى وصاعد ، ثولا : جماعة النحل ، وأرت النحل تأرى أريا : عملت العسل ، حرى : خليق . راجع شرح لزوم ما لا يلزوم، جـ ١ ، ص ٢٢٦ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١٥ .

ومن ثم يبدو الموت كما لو كان هو المسئول عن الموقف الذى اتخذه أبو العلاء والتزمه ، وشكل رؤيته للحياة ، وبلور موقفه من الكون .

والرؤية السابقة تؤكد أنه من الأسباب المهمة والجوهرية التى منحت فكر أبى العلاء طابع الشمول والإحاطة ، أن رؤيته للموت لم تتفصل عن رؤيته للحياة ، وكذلك رؤيته للحياة لم تتفصل عن رؤيته للموت ، بل يمكن أن يقال: إنه كان يرى الموت فى الحياة ، ويرى الحياة فى الموت ، ولذا نراه لا يُسرُّ كثيراً بزغاريد ساعة الميلاد ، لأنها لا تستقل عنده عن أحزان ساعة الموت ، أليس هو القائل :

إنَّ حزنًا فى ساعة الموتِ أضعا فأُسروا فى ساعة الميلاد^(١)



(٣) نزعة التعميم :

اتضح أن أبا العلاء يصدر عن نزعة قوية يسوى من خلالها بين كل الأشياء ؛ بين الزمان : أوله وآخره ، والإنسان : قديمه وحديثه ، والطموح : أمله وخامله ، والقيم : عاليها ودانيها ، والأحاسيس : مرها وحلوها ، والأصوات : نذيرها وبشيرها ، والحظوظ : مقبلها ومدبرها ، والنفوس : فاجرها وتقيها ، والطباع : جميلها ورديئها ، والمذاهب : صحيحها وسقيمها ، والألوان : أحمرها وأسودها ، واللغات : فصيحها وركيكها ، والكائنات : إنسها وحيوانها ، والطيور : جارحها ووديعها ، والأصول : عربيها وعجمها ، والناس : عبدهم وسيدهم ، عالمهم وجاهلهم ، سالمهم وهالكهم ، سابقهم ولاحقهم ، فقيرهم وغنيهم ، بصيرهم وضريرهم ، شريرهم وخيرهم ، أولهم وآخرهم .

وهذه النزعة وثيقة الصلة بنزعته إلى التعميم ، فحين تصبح كل الأشياء سواء ، يصبح الحكم عاما وشاملا الكل ، ومن هنا يبرز استخدام أبى العلاء لصيغة "كل" ؛ إذ يصدر من خلالها حكما واحدا على الأحاسيس وعلى الطباع ، وعلى الأصول ، وعلى المذاهب... وباختصار تتسحب صيغة "كل" على كل شيء .

(١) المصدر السابق ص ١١١ .

فالناس كلهم فقراء :	ما فى بنى آدم غنى	بل كلهم مقتر عديم ^(١)
وكلهم جهلاء حقراء :	حيران أنت فأى الناس تتبع	تجرى الحظوظ، وكل جاهل طبع ^(٢)
وكلهم عجرة ضعاف :	قالت معاشر كل عاجز ضرع	ما للخلائق لابطء ولا سرع ^(٣)
وكلهم أصحاب تحيل وتدليس :	أف لما نحن فيه من عنيت	فكلنا فى تحيل ودلس ^(٤)
وكلهم مساجين :	حياتى تعذيب، وموتى راحة	وكل ابن أنثى فى التراب سجين ^(٥)
وكلهم مطعونون :	كان نجوم الليل زرق أسنة	بها كل من فوق التراب طعين ^(٦)
وكلهم ضالون :	كل تسير الحياة وماله	علم على أى المنازل يقدم ^(٧)
وكلهم عميان :	إذا مرأ أعمى فارحموه وأيقنوا	وإن لم تكفوا أن كلكم أعمى ^(٨)
	أنا أعمى فكيف أهدي إلى المنى	هـج والناس كلهم عميان ^(٩)

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٦٧ .

(٢) طبع : ذو خلق دىء، نفس المصدر ، ص ٨٠ .

(٣) الضرع : الضعيف العاجز والصغير من كل شيء . نفس المصدر ، ص ٧٩ .

(٤) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٤٥ .

(٥) للزوميات ، ج ٢ ، ص ٣٣٢ .

(٦) نفس المصدر ، ص ٣٣٢ .

(٧) نفس المصدر ، ص ٢٧٢ .

(٨) نفس المصدر ، ص ٢٨٠ . وللمعري فى نفس المعنى قوله :

وبصير الأقوام مثلى أعمى فهلما فى حندس نتصادم نفس المصدر ، ص ٣٣٩ .

وكلهم فى انتظار الموت :

دنياك دارُ كلِّ ساكنها مُتوقعٌ سبباً من النُّقلِ^(٢)

وكلهم أشقياء :

ويا بلادا مشى عليها
إذا قضى الله بالمخازى
أولوا افتقاراً وأغنياء
فكل من فيك أشقياء^(٣)

وكلهم أشرار :

والشرُّ فى الجدِّ القديم غريزةً
فبكلِّ نفسٍ منه عِرْقٌ ضاربُ^(٤)

وكلهم قوم سوء :

وكلنا قومٌ سوءٍ لا أخصُّ به
بعضَ الأنامِ ولكن أجمعُ الفرقا^(٥)

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تصبح الحياة كلها تعباً :

تعبٌ كلها الحياة فما أعـ
جبُ إلا من راغبٍ فى ازديادٍ^(٦)

وإذا كان أبو العلاء يعجب من الراغب فى الحياة المستزيد منها ، فإنه يرى أن العدم أفضل من الوجود :

خيرٌ لآدمَ والخلقِ الذى خرجوا
من ظهره أن يكونوا قبل ما خلُقوا^(٧)

وكان العدم أفضل من الوجود ، ما دام هذا الوجود سيئول إلى فناء ، ولكن هل يمكن التسليم بأن الوجود يستوى مع العدم حتى وإن كان هذا الوجود تافهاً؟ يقول الدكتور زكريا إبراهيم " أنه لا يمكن أن يستوى فى نظر الوجود أن تكون قد عشت ووجدت بالفعل وألا تكون قد وجدت أصلاً ! وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم كل ما كان يملكه الوجود الحى ، أو أن يقضى على كل ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٣٣٩ .

(٢) متوقع : منتظر ، نفس المصدر ، ص ٢٣٩ .

(٣) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ٩٣ .

(٤) المصدر السابق ص ٣٥٣ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٢٩ .

(٦) شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١١ .

(٧) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .

مطلقاً على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن .. وأما إذا قيل لنا إنه لعزاء رخيص للموجود البشرى أن نقول له إن "واقعة كونه قد عاش" واقعة خالدة هيات أن ينسحب عليها الفناء ، كان ردنا على هذا الاعتراض أن واقعة الموت هي التي تجعل من كل موجود — في صميم هذه الحياة الدنيا — كائناً فائقاً للطبيعة ! فنحن جميعاً كائنات شخصية فريدة ، لا تقبل الإعادة ، ولا تقبل الابدال، وقد تكون كل كرامتنا ، وكل قيمتنا ، في أننا نمضي ونموت ، ولكن دون أن نصبح عدماً محضاً ، وكأننا لم نكن أصلاً أو كأننا لم نوجد يوماً " (١) .

ورغم هذا فإنه إذا كان أبو العلاء يدان بسبب نفوره من الحياة ، وإدباره عن الدنيا ، واستبشاعه للمصير الإنساني ، فإنه يمكن القول بأن هذا الموقف دليل على طموحه الكبير وعلى نفسه التواقة إلى معرفة الحقيقة ، وحقا فإن "الدنيا قد تنقع القلوب الضئيلة والنفوس الصغيرة ، أما القلوب الطموحة والنفوس الراغبة المتطلعة فهي في تعب مستمر واهتياج دائم ، ومن الصعب على القلب أن يحمل على الدوام هذا التناقض الذي لا ينتهى بين نفسه وبين الحياة ، وأن يظل طالبا دون أن يحظى بسؤله ، وحالما دون أن يتحقق حلمه " (٢) .

إن نزعة أبي العلاء إلى التعميم وثيقة الصلة بذلك الطابع الفلسفى الذى يميز رؤيته للحياة والكون ، فهو دائما يتجاوز البدايات والنهايات ويمتد بصره إلى ما قبل البدايات وما بعد النهايات ، وإنسان تصل رؤيته إلى هذا الامتداد والشمول والعمق لابد أن يصل فى النهاية إلى أن كل الأشياء سواء .



٤) الجبر والاختيار:

إن طبيعة أبى العلاء الراضة للقيود ، ولكل ما هو مقرر وراسخ ومفروض ... جعلته يضيق بالجبر المفروض عليه ، ويحس بأن حياته كلها لا معنى لها ، وهو يعبر عن ذلك بتسلسل منطقى رصين فى هذا البيت :

ما باختيارى ميلادى ولا هرمى ولا حياتى ، فهل لى بعد تخيير ؟

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ ن ١٧٩ .

(٢) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

فهو لم يختَر البداية "ما باختيارى ميلادى" ولم يختَر النهاية "ولا هرمى
"وبين البداية والنهاية تقع حياته كلها التى لم يختَر منها شيئاً" ولا حياتى" وبعد
الانتقال من الجزء إلى الكل يطرح التساؤل الأخير الذى ينفى من خلاله قدرته
على أن يختار "فهل لى بعد تخبير؟" ومن المؤكد أن إحساس أبى العلاء المرهف
بما يموج به نهر الحياة من التخليط هو الذى قذف به إلى دائرة الفكر والتفلسف .
وصحيح أن "ما يدفع بالموجود البشرى إلى التفكير والتفلسف ، هو إدراكه
لما فى الوجود من شقاء وألم وإخفاق وشر أخلاقى " (١) وهو يلجأ إلى الفكر لأنه
يجد نفسه محكوماً عليه بالفكر بعد أن أيقن أنه لا يستطيع الإفلات من بين جدران
الكون : أرضه وسمائه :

وهل يَأْبُقُ الْإِنْسَانُ مِنْ مَلِكٍ رَبِّهِ وَيُخْرِجُ مِنْ أَرْضٍ لَهُ وَسْمَاءُ (٢)

ورغم أن "هل" الاستفهامية تفيد معنى الإنكار لقدرة الإنسان على الإفلات
من أسر الواقع الذى لا يحتمله ، إلا أن دلالات أبعد تشع من وراء هذا الاستفهام
، كاشفة المعاناة النفسية البالغة التى يلمسها شاعر لم يعد يقوى على احتمال
الواقع ، ويعجز — فى نفس الوقت — عن الخروج منه ، لقد أصبح الواقع سجناً
ذا قضبان فولاذية لا قبل لقدرة الشاعر على تحطيمها، وتتبدى الرغبة الجارفة
فى الافلات من أسر هذا الواقع فى هذه الصيغة "وهل يَأْبُقُ الْإِنْسَانُ ... ويخرج"
حيث تمتزج الأمنية ، أمنية الهروب / الخروج بالعجز والإحباط واللا جدوى ،
إنها أمنية عقيم . والواقع الذى يتمنى الشاعر الخروج منه ليس واقعا محدوداً فى
إطار بلدة خاب المسعى فيها ، أو ضاقت سبل الرزق بها ، أو بانست المحبوبة
عنها ، ولا محدوداً فى إطار وطن انتهك ، ولكن هذا الواقع يتسع ويتسع حتى
يشمل الوجود كله وتعبر عن ذلك — بإجمال — صيغة "ملك ربه" فى الشطر
الأول ، ثم — بتفصيل — صيغة "أرض له وسماء" فى الشطر الثانى .

وعندما تكمن الرغبة فى الهروب من الكون كله ؛ من الأرض والسماء،
فالمعنى أن الهموم قد تجاوزت هموم "الأرض" إلى هموم "السماء" ، والمعنى

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ٤٥ .

(٢) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ١٥٣ .

بصيغة أخرى أن الهموم قد تجاوزت الواقع إلى الميتافيزيقا ، ومن ثم كان الحمل ثقيلًا . يقول صلاح عبد الصبور عقب إحدى قراءاته لببيت أبي العلاء السالف : "أدركت فجأة ما دار في خلد هذا الفنان النبيل الأعمى ، الذي حمل وحده في تراثنا العربى كله عبء الإنسان على كتفيه العجوزين الناحلين ، إن الإنسان عبد، لا لأن الله أمره بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر ، وأين يستطيع الإنسان أن يهرب ؟. هبه استبدل بالكون كونا غيره ، الإنسان محكوم عليه بالحياة ، والاختيار المصيرى هو قبول هذا الحكم أو رفضه ، لا مجال لاستئناف أو إعادة نظر، والوسيلة الوحيدة لرفض الحكم كما قال "كامى" هى "الانتحار"^(١) .

ولقد اختار أبو العلاء أن يرفض هذا الحكم ، أى اختار الانتحار ، ولكن الانتحار على طريقته . من شأن الذى يقبل الحكم بالحياة ، أن يتعامل معها، مستمتعاً بخيرها ، وغير آمن - في ذات الوقت- من شرها، غير أن أبا العلاء التزم موقف الرفض وذلك ليس على مستوى طعامه وشرابه وانفراده وتفرده فحسب ، بل على مستوى إيداعه الذى ألزم نفسه فيه بما لم يلزم الشعراء أنفسهم به .

ولكن ماذا فعل أبو العلاء عندما ضاق بالكون ، وود لو استطاع أن يفلت من بين قضبانها؟ الملفت أن الذى ضاق عليه الكون - ملك ربه ، بأرضه وسمائه- قد بدأ بهذا الحبس الاختيارى حين لزم بيته ، فضلاً عن هذين المحبسين الاضطرابيين : عماه من ناحيه ، ونفسه حبيسة الجسد ، الذى يصفه بالخبت من ناحية ثانية :

أرانى فى الثلاثة من سجونى فلا تسأل عن الخبر الثبث
لفقدى ناظرى ، ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث^(٢)

وكان يتوقع من إنسان كأبى العلاء ، وجد بصره حبيسا ، وأحس بنفسه هى الأخرى حبيسة ، كان يتوقع منه أن يقبل على الحياة ، يعب من نعيمها إلى آخر مدى ، انتقاما منها ، وله - فى هذا المجال - من بشار بن برد خير مثال .

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٩ .

(٢) اللزومات ، شرح نديم عدى ، ج ١ ، ص ٣٠٨ .

ولكن ما حدث كان عكس ذلك تماما ، إذ أدار الرجل ظهره للحياة ، أو بالأحرى ، للجانب الحسى منها . والتزم داره يفكر ويتأمل ، وهو يبدو - من خلال شعره - محاصرا بفكرة الله ، عاجزا عن الوصول إلى يقين مطلق ، ومن هنا عذابه. ذلك " أن فكرة الله لا يستطيع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كبير كجارد من قوله أن الوجود البشرى فى جوهره عذاب دينى" (١) .

وإذا كان كارل ياسبرز قد ذهب إلى أنه " لا فرار من الفلسفة" فيمكن بدورنا أن نوسع المعنى ونقول إنه لا فرار للإنسان من أن يفكر ويتلمس الدروب التى تصله بالحقيقة ، صحيح أن التفكير لدى السواد الأعظم تستغرقه هموم العيش ، لكن دائرة التفكير تتسع باتساع مدارك الإنسان ، وتفتح وعيه ، وتيقظ حواسه ، ولقد كان أبو العلاء على قدر بالغ من الفطنة والذكاء واتساع الأفق .

وهو إن كان قد ذهب فى بعض شعره إلى درجة ما من درجات الإيمان :
أثبتت لى خالقاً حكيماً ولست من معشر نفاق (٢)

فإنه فى الكثير من هذا الشعر بدا قلقاً، حائراً، بل ذهب إلى إنكار النبوات والشرائع والأديان (٣) ،

بيد أن هذه العزلة التى اختارها أبو العلاء لنفسه ، لا يصح تفسيرها بما قاله أرسطو قديماً من "أن حياة العزلة والتفرد لا تتهيأ إلا لإله أو حيوان ضار" (٤) ، ولكن ربما كان تفسير نيتشه أقرب إلى الصواب ، وذلك حين ذهب إلى أن الرجل الممتاز "هو ذلك المتوحد الذى يعتزل الناس لكى يعيش بعيداً عن المجتمع منطوياً على نفسه مؤمناً بذاته ، وأما الرجل الضعيف فهو ذلك الذى يشعر بحاجته إلى الاجتماع بالناس والانضمام إلى القطيع والإيمان بمعايير السواد الأعظم" (٥).

(١) حياتى فى الشعر ص ١٤٦ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٢٩٥ .

(٣) راجع طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٦٩ : ٢٧٣ .

(٤) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د . ت) ص ١٦٥ .

(٥) المرجع السابق ص ١٦٥ .

بالطبع لا ينبغي أن يفهم هذا الكلام على إطلاقه ، فليس كل معتزل للناس قويا ، وليس كل مندمج في حياتهم ضعيفا ، ولكن اعتزال أبي العلاء كان من باب الزهد في الحياة ، والترفع على شهواتها ، وذلك حين رأى هذه الشهوات شرورا يحسن الإدبار عنها لا الإقبال عليها ، وحين أيقن أن كل ملذات الحياة وشهواتها هي عند النظر البعيد هباء وإلى فناء ، فآثر أن يرفضها قبل أن ترفضه ، وأن يعطيها ظهره قبل أن تدبر عنه ، وكما يقرر الرجل أن الذي زهده في الدنيا وناسها هو معرفته وخبرته الثاقبة ، ويقيه بأن العالم كله سيصير إلى هباء :

وزهدني في الخلق معرفتي بهم وعلمي بأن العالمين هباء
والخلاصة هي أن أبا العلاء هو الشاعر الذي اختار ، لأنه يعلم حدود دائرة الجبر التي يتحرك فيها هو وغيره من سائر الناس ، فهم جميعا وإن أتيحت لهم حيناً فرصة الاختيار — مجبرون في البداية ، ومجبرون في النهاية ، وهو ما يعزز ويؤكد رؤيته التي تضع كل الأشياء وكل الأحياء في موقف سواء .



٥) العقل والنقل :

والمعري صاحب عقل جسور ، وذهن وقور ، وهو يحترم فكره ، ويعلى من قيمة عقله ، بقدر ما ينفر من الركون إلى فكر الآخرين ، والخضوع لعقول السابقين واتباع طريقتهم .

وينصر عقلى مغضباً إن تركته سُدَى واتبعت الشافعى ومالكا^(١)
وينبغي تأمل هذا التعبير "واتبعت الشافعى ومالكا" لأنه يكشف طريقة أبي العلاء التي ترفض التقليد والاتباع ، وهو إن كان يرفض اتباع أصحاب المذاهب "الشافعى ومالك" ، فإنه يرفض أيضاً التدين الموروث والملقن من قبل الآباء والأقارب :

وينشأ ناشئ الفتيان منا على ما كان عودهُ أبوه
وما دان الفتى بحجاً ولكن يُعلّمهُ التدينَ أقربوه^(١)

(١) اللزوميات ، جـ ٢ ، ص ١٥٠ .

وهو يقف موقف الرفض إزاء العلم الذي يُنقل له دون أن يكون مؤيدا بالعقل:
 يقولون إن الجسمَ يُنقلُ روحه إلى غيره حتى يهذبها النقلُ
 فلا تقبلن ما يخبرونك ضلالةً إذا لم يؤيد ما أتوك به العقل^(٢)
 ويتضح رفض أبي العلاء للإتباع من خلال صياغته الحاسمة "يقولون ...
 فلا تقبلن" . فهو ينبذ التقليد، وليس عقله فقط هو الذى ينبذه ، بل يقرر أن روح
 الشرائع كلها كذلك لاسيما إذا كان هذا التقليد لا يخضع لقياس :
 والعقل يعجب والشرائع كلها خبر يُقلد لم يقسسه قانس^(٣)
 وفى مقابل النفور من أصحاب المذاهب ، ومن طريقة الآباء والأقارب ،
 يبالغ المعري فى الإعلاء من شأن العقل حتى يصبح هو المرجع الوحيد ، بل هو
 النبی الألعى :
 أيها الغر إن خُصِصت بعقل فاسألنهُ فكل عقل نبى^(٤)
 واعتداد المعري بعقله ، واعتزازه به ، يعد أمرا جوهريا يدعم شخصيته
 الصلبة التى وقفت فى مواجهة تراث عالم بأسره وهى حبيسة بيت متواضع .
 ثمة أسباب جعلت أبا العلاء يدير ظهره للمعطى الناجز ، ويعمد إلى اكتشاف
 الحقيقة بنفسه ، نورد هنا أربعة منها "أولها ما تميز به المعري وما فطر عليه من
 نباهة وأصالة فى رأى ، وثانيها أن مسألة "ما الحقيقة" وإن كانت معروفة منذ
 سنين الإسلام الأولى ، لكنها أصبحت حاسمة وجوهرية فى القرنين الثالث
 والرابع وسط اختلاط الآراء وتعارض المذاهب وشيوع مذاهب الفلسفة وأدوات
 المنطق ، وادعاؤهما القدرة على تمييز الحق من الباطل . وثالث الأسباب محبسا
 أبا العلاء ، عماه وسجنه وما أتاح له ذلك من إعمال الفكر فى تأمل لا ينقطع إلا
 لمحاضرة تلاميذه أو لقضاء حاجة ، والسبب الرابع ، ولعله الحاسم ، هو أن
 المعري قد نفذ عن فهمه براقع التقليد الأعمى فأخضع دون الكثيرين ما يتقبله

(١) المرجع السابق : ص ٣ ، ٤ .

(٢) اللزومات ، ج٢ ، ص ١٧١ .

(٣) نفسه ، ص ٢٠ .

(٤) اللزومات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، ج ٣ ص ١٧١٦ .

للتمحص في ضوء معيار حاسم ألا وهو العقل " (١) .

وإذا كانت كفة الشك قد رجحت في ذهن أبي العلاء ووجدانه، وأصبح منتهى اجتهاده أن يظن وأن يحدس ، أو كما يقرر : "... وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدس" ، فإنه في مقابل هذا قد سعى إلى المعرفة التي تأتيه من باب العقل، فالعقل — لديه — هو الإمام ، وليس ثمة إمام يستحق أن يؤتم به سواه :

- ما إمامي سوى عقلي (٢)

- كذب الظن لا إمام سوى العقل (٣)

قد يؤدي هذا الاعتداد بالعقل ، إلى النفور من دنيا الناس الذين أفسدوا الكون والحياة حين أفسدوا عقولهم تحت تأثير الخضوع والتقليد الأعمى .

ولقد تمادى أبو العلاء في الإعلاء من شأن العقل ، حتى إنه كان يُخضع بعض الأمور الإلهية لفهم العقل ، وها هو يتهم على المفسرين الذين أثبتوا لله مكانا وهم يفسرون قوله تعالى : "الرحمن على العرش استوى" في حين كانوا قد نفوا عنه الزمان والمكان :

قلتم لنا خالق حكيم	قلنا صدقتم كذا نقول
زعمتموه بلا مكان	ولا زمام إلا فقولوا
هذا كلام له خي	معناه ليست لنا عقول (٤)

أراد أبو العلاء أن يكون العقل مرجعاً ، ورغم هذه الصراحة البادية في آرائه، إلا أنه يصرح بأنه قد عجز عن النطق بكل ما يراه ويؤمن به، وأن عقله قد اضطر إلى الكذب؛ إذ قال بما لا يعتقد :

(١) محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ١٥٠

(٢) البيت الكامل هو :

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدا وأرحل عنها ما إمامي سوى عقلي

اللزوميات ، ص ٢١٠

(٣) هذا صدر بيت عجزه : "مشيرا في صبحه والمساء" ، راجع : شرح لزوم ما لا يلزم / ج١ ، ص ١٦٥ .

(٤) اللزوميات ، أو لزوم ما لا يلزم ج٢ ، ص ١٧٩ .

تعالى الله فهو بنا خبيرُ قد اضطرت إلى الكذب العقولُ
نقولُ على المجازِ وقد علمنا بأن الأمر ليس كما نقول^(١)

وهذا يعنى أن الرجل ما زال متحفظا فى بعض آرائه ، وفى عرض أفكاره :
إذا قلت المحال رفعت صوتى وإن قلت اليقين أطلت همسى^(٢)

وهو رغم استخدامه الواسع للعقل ، لم يظفر ولو ببعض مما كان ينشده من
يقين ، وكل ما استطاع أن يظفر به هو استخدام الظن :

وقد عُدِمَ التَّيَقُّنُ فى زمانٍ حصَلْنَا من حِجَاهُ على التَّظْنِ^(٣)
ونراه يلح على نفس المعنى حيث يقول :

أما اليقينُ فلا يقينَ ، وإنما أقصى اجتهدى أن أظنَّ وأحدِسَا^(٤)
وعلى هذا يعجز العقل عن أن يصل بالمعرى إلى شاطئ اليقين ، وحينئذ
نراه يعترف بما فوق العقل :

والعقل زَيْنٌ ، ولكن فوقه قَدَرٌ فماله فى ابتغاء الرزق تأثيرُ^(٥)

ويبقى أن المعرى قد ذهب مذهباً بعيداً فى اعتداده بالعقل ، وهو اعتداد لا
يكاد يدانيه أى اعتداد بشيء آخر ، ولعل هذه المغالاة فى استخدام العقل هى رد
فعل لقوة تيار النقل الذى اكتسح أمامه معظم طوائف المجتمع ، فصاغ منها نسخاً
متشابهة مكرورة ، وأصبحت من ثم مادة صالحة للانضواء تحت ما يؤمن به أبو
العلاء من مبدأ التسوية بين الأشياء والأحياء .



٦ البداية والنهاية :

يرى أبو العلاء الحياة مليئة بصنوف الشرور وألوان العذاب . ولكن هل
نوافقه على الانسحاب منها والاعتكاف داخل قوقعة الذات ، والاستمرار فى لعن
الحياة والسخرية من الأحياء . لا أحد يغفل عن الجانب المأساوى فى الحياة ،
ولكن هذا لا ينبغى أن يقف عائقاً دون منح الحياة المعنى من خلال تحديد

(١) نفس المصدر ، ص ١٧٩ .

(٢) نفسه ، ص ٣٦ .

(٣) نفسه ، ص ٣٧٥ .

(٤) نفسه ، ص ٢٣ .

(٥) اللزومات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، ج-٢ ، ص ٥٨٧ .

الأهداف التي من شأنها أن ترقى بالحياة وتجعلها جديرة بأن تعاش ، لقد ارتبط
"العيش" لدى أبي العلاء بالشقاء :

وقد بلوننا العيش أطواره فما وجدنا فيه غير الشقاء^(١)
كما ارتبطت "الدنيا" بنفى المسرات :

أبى الدهر جوداً بالسرور وإن دنا إليه الفتى أو ناله فهو سارق^(٢)
وهو يرى أن الصلاح والخير في الدنيا عارضين ، أما الفساد والشر فهما
القاعدة ، والإنسان لا يستطيع - مهما حاول - أن يغير جلده أو يغير طبيعته ،
وكيف؟ وهو لم يختار لنفسه ، ولكنه أسير طبعه الذي ورثه عن جذوره :

حوتنا شروراً لا صلاح لمثلها فإن شذ منا صالح فهو نادر
وما فسدت أخلاقنا باختيارنا ولكن بأمر سببته المقادير
وفى الأصل غدر والفروع توابع وكيف وفاء النجل والأب غادر؟
إذا اعتلت الأفعال جاءت عليه كحالاتها أسماؤها والمصادر
فقل للغراب الجون إن كان سامعاً أنت على تغيير لونك قادر؟^(٣)

ولا شك أن أبا العلاء يشعر بفداحة مأساة مصيره الدنيوى ، يبدو ذلك من
خلال يأسه من الإصلاح "حوتنا شرور لاصلاح لمثلها" ورؤيته بندرة الصلاح
"فإن شذ منا صالح فهو نادر" وإيمانه بسطوة المقادير التي لم تترك فرصة في
الاختيار ، ففساد الخلائق لا يرجع إلي علل كامنة فيها ، بل يرجع إلى أسباب
قدرية مفروضة عليها "وما فسدت أخلاقنا باختيارنا .." وما دام الأصل قد فسد
فلا أمل في إصلاح الفروع "وفى الأصل غدر والفروع توابع" . ثم يصل أبو
العلاء إلى قمة إحساسه بالمأساة من خلال التعبير بالاستفهام الإنكارى الممزوج
بالحكمة :

وكيف وفاء النجل والأب غادر؟

ويزيد البرهان على ذلك بهذا الأسلوب المنطقي :

إذا اعتلت الأفعال جاءت عليه كحالاتها أسماؤها والمصادر
وواضح أنها حكمة عليلة لا تفتح أبواب الأمل ، بل تغلق النوافذ والدروب،
لكنها - مع ذلك - لابد أن تترك أصداءها في نفس كل من يطلع عليها مهما

(١) شرح لزوم ما لا يلزم ، ج-١ ، ص ١٨٥ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج-٢ ، ص ١١٩ .

(٣) اللزوميات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، ج-٢ ، ص ٥٦١ .

بلغت درجة تصالحه مع الحياة ورضاه عنها ، ولابد أن تفتح أمامه نوافذ من الوعى يرى من خلالها الوجه الآخر للحياة ، ولعله الوجه الأقرب إلى الصحة والدقة . إن طبيعة أبى العلاء لم تكن مؤهلة لرؤية الحياة من خلال وجهها البكر المشرق ، ولكن من خلال وجهها المجرب المتغضن . فهى — فى نظره — لعبت تتفنن فى اللهو بعواطف بنيتها ، وهى لا تكف عن إغرائهم بمفاتيها فى الوقت الذى تغمد فى صدورهم سكاكينها ^(١) .

وهى كانت كذلك مع الآباء والأجداد ، وستظل كذلك مع الأبناء والأحفاد ، إنها لا تستطيع أن تغير جلدها ، أو أن تتحرك بدوافع غير دوافعها ، والحياة لدى المعرى لا تتفصل عن بنيتها من البشر ، ولذا فإن حكمه على الحياة ينسحب على البشر الذين يمنحون هذه الحياة المعنى .. ودوافع البشر لا تتغير ، فالغدر كامن فى الجذور ويسرى فى الفروع ، ومن ثم فإن رؤية أبى العلاء تتحو نحواً مختلفاً ، ففي حين نرى غيره من الأدباء والمفكرين يحملون على معاصريهم ويرون فيهم صورة مشوهة للإنسان الذى كان فارساً فى الزمان الخلى ، نجد أبا العلاء يرى إنسان عصره ، نتيجة طبيعية لجده ، ومقدمة لحفيده ، تجمعهم جميعاً دماء واحدة ، وعواطف واحدة ، ودوافع واحدة . وهو لذلك لا يحمل على الابن ما دام يتحرك — رغماً عنه — بدوافع الأب :

وكيف وفاء النجل والأب غادر

إن الأرض مذ خلقت وهى ساحة للشرور ، ومن يتصورها على غير هذه الصورة فقد ضل :

ما كان فى الأرض من خيرٍ ومن كرمٍ ضلَّ من قال إن الأكرمين فنوا ^(٢)
والجهول هو الذى يظن أن أهل الأرض كانوا صالحين ثم حل بهم الفساد :
وهكذا كان أهل الأرض مذ فطروا فلا يظن جهول أنهم فسدوا ^(٣)

(١) يقول أبو العلاء فى هذا المعنى : إنما دنياك غانية لم يهنأ زوجها العرس
أم شبل فوقها لبد ظفرها من قتلنا ورس
اللزوميات ، جـ ٢ ، ص ٣٣٣ .

(٢) راجع فى هذا : عبد الكريم الخطابى : رهين المحسين "أبو العلاء المعرى بين الإيمان والإلحاد" ، دار اللواء للنشر والتوزيع ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .

(٣) اللزوميات تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٤٢٠ .

إن الطباع التى تتحرك في دماء البشر واحدة ، فالممالك تتغير ، والدول تتبدل ، ولكن طباع الناس : رجالا ونساء لا تتبدل ولا تتحول :

تغير ملك حمير ثم كسرى ولم تقبل تغيرها الطباع
وجدت الناس فى جبل وسهل كأنهم الذئب أو السباع
رجال مثل ما اترشت كلاب ونسوان كما اغتلم الضباع^(١)

وهذه الدوافع الثابتة التى يراها أبو العلاء فاعلة فى نفوس البشر لا تتفصل عن مبدأ "التسوية" الذى آمن به ، وسرى فى أوصال شعره كما تسرى الدماء فى العروق ، بل لا تتفصل عن مبدأ التعميم الأثير لدية والذى أطلق من خلاله ، أحكاما عامة وثابتة وضعت كل الأمور وكل الأشياء فى مرتبة سواء.

إن أبا العلاء يشعر بأن وجوده كالعدم ، لذا فإنه ينتظر الموت مرحباً " يا مرحباً بالموت .." وشعره يكشف عن الغياب الأصلى فى الحياة ، فالحياة غائبة جوهريا ، لا الآن وحسب ، بل أمس وغدا ، فليس العالم والتاريخ إلا سلسلة من الغياب الدائم والحضور ، وليس الإنسان إلا سقوطاً متتابعاً ينتظر نهايته . هكذا يستعجل أبو العلاء الموت ، كأنه يرفض وجودا يحدده الانتظار " (٢) .

لقد انسحب شك أبى العلاء على كل شيء ، فهو يشك فى البداية ويرى أن آدم مجرد أسطورة :

قال قوم ولا أدين بما قا لهوه إن ابن آدم كابن عرس
جهل الناس ما أبوه على الدهر ولكنسه مسمى بحرس
فى حديث رواه قوم لقوم رهن طرس مستنسخ بعد طرس^(٣)
كما شك فى النهاية :

يا مرحباً بالموت من متنظر إن كان ثم تعارف وتلاق^(٤)
وبين البداية والنهاية كان الظن والحدس مبلغا علمه :
أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهدى أن أضن وأحدسا^(٥)

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٨٣ .

(٢) أدونيس "على أحمد سعيد" : مقدمة للشعر العربى ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٣ ، ص . ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٤٣ .

(٤) نفسه ، ص ١٤٠ . (٥) نفسه ، ص ٢٣ .

الخلاصة :

والمعنى — فى النهاية — ليس محرضا على الاعتقاد بمذهب معين ، ولم يك معنى بذلك، ربما لأنه رأى نفسه أكبر من المذاهب ، ولعله لم يعثر فى المعتقدات على ما يبدد ضباب شكه ويشعل جذوة يقينه ، ومع هذا ، أو ربما من أجل هذا ، فإن أدبه يحرض دون قصد ، ويعلم دون عمد ، ويوقظ العقل دون قرع الأذان ، ويتسلل إلى الوجدان رغم ما يحمله من نذر ، ويكسب ود الآخرين وتعاطفهم وهو يهددهم ويتوعددهم ، ويخرج قارئه فى النهاية — سواء اتفق معه أو اختلف — وهو أعمق وعيا وأدق شعورا .

إن أعظم ما فى أبى العلاء هو أنه "ضرب للعالم مثلا قليل النظير فى المطابقة بين مرامى التفكير وأسلوب الحياة" (١) وهذا ما جعل طه حسين يطلق لفظ الفيلسوف أو الحكيم عليه معللا ذلك بأنه قد "أجاد الحكمة علما وعملا أى بحث عن حقائق هذا العالم ، وكانت حياته موافقة لنتائج بحثه" (٢)

وأيا ما كانت رؤية أبى العلاء ، فإنه سيظل نموذجا للإنسان الذى لم يزيغ مشاعره ولم يطوع فكره إلا لما يعتقد ، ولم ينطق إلا بما يحس سواء فى شئون الأرض أم فى أمور السماء .

مفتاح أبى العلاء يكمن إذن فى شعره الذى قاله ، وليس فيما قيل عنه من آراء وأحكام ؛ ذلك أن هذه الآراء والأحكام قد تعددت وتتنوع ، وقد تتناقض وتتضارب، ويظل أبو العلاء حائرا بين الجبر والاختيار ، الخير والشر ، العقل والنقل ، اليقين والشك ، الحياة والموت ، غير أن هذه الحيرة هى وليدة المعرفة ؛ وليدة هذه التيارات المتلاطمة التى عصفت بنفسه حيناً ، لكنها ما لبثت أن هدأت ثم تبلورت فى هذه الذات العلائية صاحبة الموقف الواضح والأسلوب المحدد ، وذلك على الرغم مما قد يبدو فوق السطح من تناقضات ناجمة ربما من زحام الأسئلة واحتشادها فى ذهنه، وربما مراعاة منه لقدرة الآخرين على الاحتمال. وإنه لجدير بنا فى هذا المجال أن نتأمل طويلا قوله :

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

(٢) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٣٣ .

إذا قلت المحال رفعت صوتي وإن قلت اليقين أطلت همسي (١)

وثقافة أبى العلاء الموسوعية أهله إلى النفاذ للجذر الذى يوحد بين الفروع، وهو فى هذا يخالف ما كان سائدا فى عصره وفى غير عصره حين يكون التركيز على فرع يُتخذ ليرى الكون كله من خلاله ، ومن هنا كان تهكم أبى العلاء على ما يرى من خلاف بين أصحاب المذاهب :

أجاز الشافعى فعّال شيء وقال أبو حنيفة لا يجوز فضل الشيب والشبان منّا وما اهتدت الفتاة ولا العجوز (٢)

فلئن كان البعض يرى فى هذا الخلاف رحمة فإن أبا العلاء يراه على غير ذلك، وما ذلك إلا لأن نظره معلق بالجواهر الموحد الذى انبثقت عنه المذاهب ، أكثر مما هو معلق بالمذاهب نفسها . فلئن كان من شأن الجواهر أن يوحد فإن من شأن الفروع أن تفرق، فلا يبلغ الرجال هداية ، ولا تسلم النسوة من الوقوع فى شباك العماية .

وتعلق الرجل بالجواهر الموحد هو الذى يجعل كافة العبادات تتبلور لديه فى صورة الثمرة المنتظرة من ورائها، والتى تتمثل فى نبذ الشر وتمجيد الخير : ما الخير صومٌ يذوب الصائمون له ولا صلاة ، ولا صوف على الجسد وإنما هو ترك الشر مطرّحاً ونفضك الصدر من غل ومن حسد (٣) إن فروع العبادات تُردّ فى النهاية إلى جذر واحد هو الخير الذى ينبغى أن ينضح من النفس الإنسانية ليفيض على الكون ، وإلا فلا معنى لهذه العبادات ولا قيمة للشكل الطقوسى الذى تمارس به . وأبو العلاء هنا يؤكد على ما تؤكد عليه الأديان جميعا ، ولا يغيب عن أذهاننا ونحن نقرأ قوله السابق تلك الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التى تؤكد أن قيمة العبادة مرتبهة بمردودها السلوكى . ويتجاوز هاجس التوحيد أو التأليف الذى يحكم نظرة أبى العلاء حدود فروع الدين الواحد ليصبح أكثر رحابة وتسامحا ، وذلك حين يصدر عن اتجاه فكرى يوحد بين

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٣٦ .

(٢) اللزوميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الحانجى ، مكتبة الحانجى ، القاهرة ، والمجلد جزاء (د.ت) ،

جـ ٢ ، ص ٤ .

(٣) نفسه ، جـ ١ ، ص ٢٧٢ .

الأديان ، ومن ثم فإنه يدين ما يحدث بينها من خلافات :

يا آل إسرائيل هل يُرجى مسيحُكمُ هيهات قد مَيَّرَ الأشياءَ من خُلبا
قلنا : أتانا ولم يَصلبْ ، وقولكمُ ما جاءَ بعدُ ، وقالت أمةٌ صُلباً^(١)

وهو يبدى رغبته فى هذا التوحيد من خلال استنكاره لما يراه من مظاهر التفريق . ولأن نظر أبى العلاء معلق دائماً بالثمرة النهائية أو الأثر الباقي ، فإنه يبدى عجبه — فيما يرى — من عجز الأديان على اختلافها من استئصال جذور الشر من نفس الإنسان :

متمجِّسون ومسلمون ، ومعشِرُ متنصِّرون ، وهائِدون رسائِسُ
وبيسوتُ نيرانٍ تزارُ تعبدًا ومساجِدُ معمورةٌ وكنائِسُ
والصابئون يعظمون كواكبًا وطباعُ كلِّ فى الشرورِ حبائِسُ^(٢)

وتتجلى الرؤية التوحيدية أو التأليفية لأبى العلاء هنا فى قيمة الشر التى تنسرب فى كل النفوس من مسلمين ومسيحيين ويهود ومجوس .

وعلى هذا فإن أبا العلاء قادر دائماً على أن يرى ما يجمع بين الأشياء والكائنات والناس على الرغم مما قد يبدو بينها من اختلاف وتباين ، يسعفه فى هذا روح صافية تعالت وتسامت ، فضلاً عن عقل جسر يحلق فى أفق عال فيرى بعين النسر احتفالية ميلاد الإنسان ثم بعد دقيقة من الزمان يشهد جنازته ، فلا يرى معنى للغناء فى البداية ولا جدوى للبكاء فى النهاية . فقط ستظل الحمامة تغمغم ويظل هو يتسائل : "أبكت تلکم الحمامة أم غنت؟"

وأخيراً يأمل البحث أن يكون قد وفق — ولو بدرجة ما — فى رد تعدد رؤى أبى العلاء إلى الأصل الذى انبثقت منه ، وهو ما مازج نفس الرجل وخالط فكره وملاً كيانه بأن كل الأشياء سواء .

ولئن استطاع البحث أن يخطو على طريق الحفر حول الجذور الأسلوبية ليمسك بما أسماه بـ"صيغ التسوية" التى كانت أداة للتعبير عن موقف الشاعر الذى يميل إلى التسوية بين الأشياء فإنه لم يزل يطمح إلى تسليط مزيد من الضوء لإبراز هذا الموقف ولكن من خلال الحفر حول الجذور الفلسفية .

(١) نفسه ، جـ ١ ، ص ٩٦ .

(٢) اللزومات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

ثانياً : رؤية فلسفية

تمهيداً

طه حسين (الإنجاز والوعد)

ذهب طه حسين - حين كتب عن فلسفة أبي العلاء - إلى أن الرجل لم يزل مجهولاً، وأن ثمة حوائل " حالت بين العقول ، وبين فلسفته، فجعلته مجهولاً للتاريخ والمؤرخين على السواء " ويفصل طه حسين قوله " بأن من كتبوا عن الرجل من العرب لم يحفلوا إلا بذكائه وذاكرته ولغته وإحاده ... من غير أن يحفلوا بمادة هذا الذكاء ، ومصدر هذا الإلحاد ، وكذلك الذين أرخوه من الفرنج ، لم يستطيعوا أن يفهموا فلسفته؛ لغموض ألفاظه وأساليبه من جهة ، ولغموض الكتب والأسفار التي ألقت في الفلسفة الإسلامية عامة من جهة أخرى" ثم انتهى طه حسين إلى أنه " أول من استطاع أن يفصل الفلسفة العلانية تفصيلاً يظهر الناس على أسرارها ودقائقها ، وينزلها من عقولهم منزلة الشئ الواضح المفهوم " ولم يشأ طه حسين أن يغلق الباب بحجة أن الكلمة الفصل قد قيلت في أبي العلاء ، ولكنه تركه مفتوحاً حين تمنى لو أتاحت له الفرصة كي يرد فلسفة أبي العلاء إلى مصادرها ولينقد هذه الفلسفة نقداً يميز حقها من باطلها، ويفرق بين الخطأ فيها والصواب ^(١) . وبعد ربع قرن عاد طه حسين ليستأنف الحديث عن أبي العلاء ^(٢) ، فإذا بدراسته تكرر لبعض ما قيل. وكنا نتوقع بعد هذه المدة الزمنية أن يستثمر طه حسين ما سبق أن أنجزه فيما يتصل بفلسفة أبي العلاء: منشئها ومصادرها وأصولها ^(٣) ليضع يده على القانون الذي يحكمها ، ويكون بهذا قد وفى بوعدده ، ولكن يبدو أن زحمة الحياة قد أخذته ، لكنه عاد مرة أخرى يلوح لنا بالوعد ، أو بما يشبه الوعد ، وذلك في مقال ضاف عن "الأدب الأسود" يقول فيه: "وقد يتاح لى ، وقد يتاح لغيرى من الدارسين لأبى العلاء ، أن نستقصى أصول فلسفته المتشائمة ، وأن نوازن بينها وبين فلسفة المتشائمين

(١) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف بمصر، ط٦، ١٩٦٦ ص ٢٣٢ : ٢٣٣.

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب " مع أبي العلاء في سجنه" الذى انتهى طه حسين من كتابته سنة ١٩٣٩م. وكان قد انتهى من أطروحته التى نشرها فى كتابه " تجديد ذكرى أبي العلاء" سنة ١٩١٤م.

(٣) تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢٣٢ - ٢٨٨.

المحدثين" ^(١) ولكن يبدو أن مشاغل الحياة قد شغلته ثانية عن صحبة أبي العلاء. غير أن الإنجاز الذي قدمه منذ البدء يمكن أن يساعدنا في محاولة الوصول إلى هذا القانون لا سيما وقد أتيح لنا ما لم يتح لسابقينا من إنجازات نقدية تتصل باللغة وعلم الأسلوب مما يمكن أن يوسع مجال الرؤية أمامنا.

وإذا كان الجزء السالف من الدراسة قد حاول أن يلتمس رؤية أبي العلاء للحياة والكون من خلال بصمته الأسلوبية، فإن نتائج الدراسة الأسلوبية يمكن أن توظف لخدمة الرؤية الفلسفية العامة ، لا سيما إذا ما أتيحت الفرصة للنظر إلى الإبداع العلائي من أفق عال. أما المبدأ الأساس الذي يرد إليه الإبداع الشعري لأبي العلاء بوجه عام حسب ما تبين من خلال الدراسة السابقة فهو "التسوية بين الأشياء" مما أدى إلى أن ينعكس هذا المبدأ على رؤية الشاعر للحياة بشكل عام . وهذا ما سيبدو من خلال المحاور الآتية :

١- الحركة نحو الداخل :

عاش أبو العلاء في عصر اتسعت فيه الجغرافيا أفقيا ، وتعمق التاريخ رأسيا، وكانت البيئة مهيأة لأن يرى الناس أكثر وأعمق، لكن أبا العلاء الذي فقد بصره كان قد جمّع كل حواسه في بصيرته التي أسعفته على أن يرى ما لا يراه الآخرون ، وأن يسمع ما لا يسمعون. فقد نظر إلى الشعراء من حوله ومن قبله فوجد أن بصرهم قد خدمهم، لكنه في ذات الوقت قد خذلهم ؛خدمهم حين رأوا الحياة بكل ما تزخر به من مواقف وأشكال وألوان ومباهج ومفاسد وشهوات ومطامح ، فانكبوا عليها واصفين أو مادحين أو راثين أو قادحين أو متباهين ... لكن هذا البصر خذلهم حين شغلهم عن أنفسهم بما حولهم، وهم إن عادوا إلى أنفسهم فسرعان ما يتزحزون بمنأى عن حدود هذه النفوس بفعل عوامل الجذب الخارجية التي تبهر العيون، وتخلب العقول، وربما تأسر النفوس. أما حركة أبي العلاء فكانت معاكسة، لأنها كانت معنية بالاتجاه نحو العوالم الجوانية التي يستطيع أن يستكشفها ببصيرته ، طالما أنه عاجز عن استكشاف العوالم الخارجية ببصره. لقد أفرغ الشعراء طاقتهم وهم يسبحون في محيط الحياة، أما هو فقد

(١) د. طه حسين: ألوان، دار المعارف ، ط ٣ ، ص ٢٢٧.

تفرغ للغوص في أعماق النفس، يسبر أغوارها، ويفشى أسرارها، وذلك من خلال إطلاق الأحكام العامة والحقائق المجردة ، تارة يسعفه في ذلك عقل الفيلسوف، وتارة أخرى يعمد إلى تصوير هذه الحقائق وتلك الأحكام في مواقف وصور ورموز وإيماءات وإحالات وإيحاءات، يسعفه في ذلك وجدان الأديب؛ مرهف الحس، دقيق الشعور. وهو في كلتا الحالتين معنى بتصوير ما هو كائن، تاركاً ما ينبغي أن يكون لو عاظ عصره وفقهائه ، وهم أكثر.



٢- المعرفة والزهد:

لقد قرر أبو العلاء أن يدير ظهره للحياة وأن يعتزل الناس ، لأنه رآهم يشتركون في الطباع التي يغلب عليها اللؤم والخداع، ومن ثم كان زهده فيهم، فلو أنه رآهم متباينين ؛ يسمو البعض ويدنو الآخر ، لانحاز إلى الفريق الأول ، ولاختار من يروق لنفسه منهم ، لكن لأنه ينظر عميقاً في أغوار الإنسان ، فإنه يراه على حقيقته ، ثم إنه لا يخدع نفسه عن هذه الحقيقة بدافع من الأوهام التي تزيناها الآمال. لقد عرف أبو العلاء الإنسان ، لكنه دفع ثمن هذه المعرفة غالياً ، ولقد كان علمه به واسعاً، لكن هذا العلم هو الذي قتله، أو هو الذي أخلده وأحياه. إن هذا العلم وتلك المعرفة زهداته ليس في الإنسان فحسب، بل في الخلق كله :

وَزَهَّدَنِي فِي الْخَلْقِ مَعْرِفَتِي بِهِمْ وَعَلِمِي بِأَنَّ الْعَالَمِينَ هَبَاءٌ ^(١)

وإذا كان أبو العلاء قد نظر إلى أبيه على أنه قد جنى عليه في البدء حين كان سبباً في وجوده، فإن معرفته قد جنت عليه بعد ذلك ، وذلك حين زهدته في الناس وحولته عنهم ، فهم لا يستحقون عناء وصلهم ، وكيف ؟ وهم صائرون إلى "هباء" ، فهم إن تساوا فيما تنطوى عليه نفوسهم في الدنيا، فإنهم سيكونون أكثر مساواة بعد الموت وذلك حين تتحلل منهم الأجساد ويتبدد المستخفى في الصدور ، لتطير الرياح هذا وذاك هباء ما من سبيل إلى التفريق بين ذراته. فهم متساوون في حياتهم، ومن الطبيعي أن يكونوا متساوين بعد مماتهم.



(١) أبو العلاء المعري : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب ، رقم (١٣) تأليف د. طه حسين ، إبراهيم الإياري ، دار المعارف بمصر (د.ت) ، ج ١ ص ٥٨.

٣. النظر في وجه الحياة

كان أبو العلاء واحداً من هؤلاء القلائل الذين كانت معرفتهم عبئاً عليهم، فقد كان يطمح أن يتحول فكره إلى عمل، ومعرفته إلى واقع، لكن الأيام علمته أن هوة واسعة بين ما يتمناه وما يحياه، ولأنه لم يكن مفطوراً على مهادنة الحياة، بل كان مفطوراً على مواجهتها وكشف بشاعتها، وكما يقول صلاح عبد الصبور: "إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها، لا في قفائها (إذا استعرنا تعبير كامى)، وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع، والموت والحياة، والفكر والحلم، وكثيراً ما تنقل هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك في إمكان الإصلاح، ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة^(١).

وهذه العبارة هي أصدق ما تكون في تشخيص حالة أبى العلاء، فالرجل بالفعل كان ينظر في وجه الحياة ليراه على حقيقته بلا مساحيق وبلا أوهام، وهو أيضاً كان ينظر إلى الحياة ككل، ومن ثم فقد كانت همومه أكبر من أن تكون هموماً دنيوية؛ إنها تلك الهموم الكبرى التى تتصهر فى بوتقتها البدايات والنهايات، الطموحات والخيالات، إنها هموم إنسان ظل يطرح الأسئلة، وما من إجابات شافية، لقد كان يُعمل عقله فى كل المسارات، وكان يتحرك فى كل الاتجاهات بحثاً عن يقين يعين، لكن الطرف كان فى كل مرة يرتد حسيماً. كان يحاول أن يصعد إلى أعلى فيسقط سُلّمه، وكان يتطلع إلى أسفل، فينقطع رجاؤه. ولنتأمل قوله:

وكيف صُعودى إلى الثرى بلا سُلّم^(٢)

(١) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٧، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٢) أبو العلاء: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، طبعه وعلق عليه: عزيز بك زند، مطبعة الخروسة بمصر سنة ١٨٩٥، ج ٢، ص ٣٢٠.

فى ضوء قوله :

أرسلت غريبك تبغى الماء مجتهدا وما على الغريب لما خانك المرس^(١)

فى كل من البيتين غاية ووسيلة ؛ الغاية فى البيت الأول هى الوصول إلى الثريا ، أما وسيلة الوصول فهى السلم ، وهو غير موجود. الغاية فى البيت الثانى هى الوصول إلى الماء الموجود فى قاع البئر ، والوسيلة هى الدلو المعلقة بحبل ، لكن ما إن يهْمُ بسحب الدلو حتى ينقطع الحبل. هلى يمكن القول بأن الثريا التى يدرك الشاعر أنه لا سبيل إلى بلوغها لأنه لا يملك أداة الوصول ، وكذا الماء الذى ما إن يهْمُ بجذبه حتى ينقطع رجاؤه فيه - هل يمكن القول بأن العنصرين (الثريا - الماء) ليسا إلا رمزين لهذه الحقيقة التى يتمنى بلوغها ، لكنها تستعصى عليه ، وما ذلك إلا لأنه لا يملك الوسائل ، أو أن ما يملكه منها لا يسعفه؟ فمن ذا الذى يمتلك سلما يصله بالثريا؟ ومن ذا الذى يستطيع الحصول على ماء البئر دون امتلاك أدوات الوصول. إنه ينظر فى قاع البئر لعله يستطيع أن يحصل على الماء الذى يروى به ظمأه ، لكن الأمل ينقطع ، فيعاود التطلع إلى السماء لعله يستطيع أن يقبض على الثريا ، وما بين التطلع إلى أعلى ، والتحديث فى أسفل ، يظل معذبا ، ألم يقل كير كجارد "إن الوجود البشرى هو فى جوهره عذاب دينى" (٢) .

وإذا خرج علينا أبو العلاء بعد هذه التجربة ليقول ، إن الثريا فى السماء ، والماء فى قاع البئر سيان، فإنه يكون متسقا مع نفسه ، يكون فكره متسقا مع تعبيره. إن جانبا من مأساة أبى العلاء أنه عرف أن قدرته لا تصل به إلى رغبته، فأراد أن يلزمها هى الأخرى بما لا يلزم ، لكنها لم تستجب له هذه المرة وما كان لها أن تستجيب ، ولعل الشاعر المعاصر الذى تفهم تجربة أبى العلاء قد تفهم معها المفارقة بين طموح الرغبة وعجز القدرة فقال :

لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرب فى قفار العمر والسُّهوب

(١) نفسه ، ص ١٢ ، الغرب: الدلو العظيم ، المرس: جمع مرسه وهو الحبل.

(٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٤٦.

ولننكسر في كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس في الغروب
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوزة الأصابع
سماءً أمنياتنا .^(١)

انكسر الشاعر القديم مرتين حين نظر إلى أعلى ، وحين نظر إلى أسفل .
أما الشاعر المعاصر فكان ينكسر في كل يوم مرتين: في الصباح وفي المساء؛
فلا تأمل الليل يسعف ، ولا ضوء النهار يكشف . الشاعر القديم أراد أن يصعد
إلى الثريا بلا سلم ، فكان من الطبيعي أن ينكسر . والشاعر المعاصر أراد أن
يمسك السماء بيد مجذوزة الأصابع ، فكانت نفس النتيجة . الوسيلة واحدة في
عجزها وقصورها ، والغاية واحدة في تأبيها واستعصائها .

لكن يطيب لنا هنا أن تأمل الوسائل التي كان يتوسل بها كل منهما؛ أبو
العلاء كان يتوسل بوسائل خارجة عنه (السلم - الحبل)، أما عبد الصبور فكان
يلتمس وسائل هي جزء منه (الأحداق - اليد) . فهل يمكن أن يكون لهذا علاقة
بما قرره أبو العلاء عن نفسه حين قال في رسالة الغفران إنه رجل مستطيع
بغيره^(٢) .

أما الشاعر الذي سبق أن استخدم الأحداق واليد فإنه يعود ليضيف إليهما
الأقدام في محاولة منه لاستخدام كل وسائل القدرة التي يملكها لبلوغ غايته، لكنه
يعود فيدرك هو الآخر أن مأساته تكمن في قصور وسائله وبعد غاياته :

"أهدأنا ...

أثقل من أن ترى

وإن رأت ، فما يرى العميان ؟

(١) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم دار الشروق، ط ٤، ١٩٨١ ص ١٦ .

(٢) راجع تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٢ .

أقدامنا ...

أثْقَلُ مِنْ أَنْ تَنْقُلَ الْخُطَى

وإن خَطَّتْ تشابكتُ ، ثم سَقَطْنَا هُزْأَةً كِبْهَلَوَانُ

نَصْرُحُ ، يا رَبَّنَا الْعَظِيمَ ، يا إِلَهَنَا

أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان

أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان

حتى تُذِلَّ زَهُونَا وكَبْرِيَاءُنَا ؟ ^(١)

هنا يلتقى الشاعران ، ويصبح الأعمى والبصير سيان ، ألم يعترف صلاح عبد الصبور بأنه أعمى حين لم تسعفه الأهداب - الأحداق على رؤية ما يود أن يراه ، لقد انكسر في المرة الأولى حين أراد أن يرى أوسع من أحداقه ، أما في المرة الثانية فقد أصبح أكثر وعيا بمأساته ، وذلك حين استشعر الضباب الكثيف الذى يُثْقَلُ الأهداب والأجفان فيحول بينها وبين الرؤية ، لقد أصبح هو والأعمى سواء. وهنا يصل التوحد مع أبى العلاء إلى ذروته. ألم يدرك أبو العلاء أنه ليس وحده الأعمى :

أنا أعمى فكيف أهْدِي إلى المذْهِبِ والناسُ كُلُّهُمْ عَمِيَانُ ^(٢)

بهذا التراسل بين الشعراء يتأكد أهمية مبدأ "التسوية" الذى نعتقد أنه هو الجذر الأساس فى فلسفة أبى العلاء ، ومن ثم فإنه هو الذى ينضح بمائه على كل الفروع فتكتسب نفس اللون ، وتتضح من ثم شخصية أبى العلاء وتتبلور ملامحه، وتتفرد سماته، ويصبح نسيجاً وحده فى ثوب الشعر العربى .

أما هذا الصراع بين الرغبة والقدرة وما قد يجر إليه من تشاؤم فإنه سمة للعقل المنقّف والوجدان المرهف. وكما يقول طه حسين : " إن الفطرة الإنسانية مركبة من عناصر مختلفة يمتاز منها عنصران متناقضان : أحدهما طموح لا حد

(١) المصدر السابق، ص ١١٨ .

(٢) اللزوميات ، أو لزوم ما لا يلزم ، ص ٣٣٩ .

له يدفعه إلى الأمام ، والآخر قصور لا حد له يرده إلى وراء أو يوقفه فى مكان لا يعدوه؛ فهو دائما موضوع للنزاع بين هذين العنصرين. فإن كان غافلا أو محدود الثقافة قبل الحياة كما هى ، فاندفع حين تدفعه الظروف ، ورجع أدراجه حين تضطره إلى الرجوع ، ووقف مكانه حين تكرهه على الوقوف . وإن كان ذكى القلب ، نافذ البصيرة ، دقيق الحس ، استقصى، وساءل عن مكانه من هذين العنصرين اللذين يتجاذبان ، وساءل كذلك عن حريته أو عن حظه من الحرية التى تتيح له إن أراد أن يستجيب للعنصر الذى يقوده إلى أمام ، أو أن يستسلم للعنصر الذى يرده إلى وراء ، أو أن يثور على العنصرين جميعا فيمضى كيف يشاء وحيث يشاء ^(١) .

وأبو العلاء هو ذلك الإنسان الذى ظل موزعا بين طموحه الذى أراد أن يوصله إلى الثريا ، وقصوره الذى أقعده رهين محبسيه أو محابسه. لكن المهم فى سياقنا هو نتيجة هذا التوزع التى تمثلت - بتعبير طه حسين - فى أنه "مضى كيف شاء وحيث شاء" وهنا تصبح كل الأشياء سواء .

٢- ظلام :

الظلام المعنوى الذى عاشه أبو العلاء أفضى به إلى هذا الضباب الفكرى الذى جعله يرى كل الأشياء سواء. أما الظلام المادى الذى اكتنفه فقد صور له الحياة لونا واحدا، لقد انحسرت كل الألوان بكل ما تحمل من أطياف وظلال ، ولم يتبق إلا لون واحد هو السواد :

عَلَّانِي فَإِنْ بِيضَ الْأَمَانِي فَنَيْتُ ، وَالظَّلَامُ لَيْسَ بِفَانِي ^(٢)

وفى الظلام تتساوى كل الأشياء. فإذا اختلط الظلامان: المادى والمعنوى تصبح مثل هذه التسوية أمرا متوقعا. أما الظلام المادى فيظل أمره يسيرا عند أبى العلاء ، لأن ظلامه الحقيقى هو حيرته وقلقه وضياح يقينه ، يقول فى نفس القصيدة:

(١) طه حسين : ألوان . ص ٢٢٦.

(٢) راجع القصيدة فى "شرح ديوان سقط الزند" شرح وتعليق د.ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، (د.ت) ص ٤٥ : ٥٠.

رباً ليل كأنه الصبحُ في الحُسْنِ وإن كان أسودَ الطَّيْلَسَانِ
قد رَكُضْنَا فيه إلى اللهوِ لما وقَفَ النّجْمُ وقْفَةً الحيرانِ

وأبو العلاء هو هذا النجم الذي يقف حائراً متخبطاً وسط هذا الليل الطويل، ولعله وهو يرسم هذه الصورة للنجم كان قد تذكر قول أبي الطيب:

ما بال هذى النجومِ حائرةً كأنها العمى ما لها قائدٌ^(١)

فتخيل نفسه نجماً أعمى افتقد الهداية وكان يُنتظر أن يكون هادياً. ثم ليس أبو العلاء هو هذا الأعمى الذي فقد قائده الذي يهديه؟ وإذا كانت النجوم قد فقدت طريقها المؤدى إلى غروبها الذي تأمن فيه ، فإنه قد فقد هو الآخر اطمئنانه الذي يلوذ به. بل لعله تذكر إلى جانب قول أبي الطيب قول بشار:

والنجمُ في كِبَرِ السَّماءِ كأنه أعمى تحيرَ ما له مِنْ قائِدٍ^(٢)

والحيرة هي الصفة التي يوصف بها النجم في الأبيات الثلاثة، وتتأكد حيرة النجم حين يفتقد القائد الذي يقوده إلى بر الأمان ، فينبري الشاعر لدم الزمان ، وقد كان يود أن يجد فيه ما يستحق المدح:

كم أردنا ذاك الزَّمانَ بِمدَحٍ فَشُغِلْنَا بِدَمِّ هذا الزَّمانِ^(٣)

لقد كان أبو العلاء يتمنى أن يرى في الزمان ما يستوجب المدح ، فلما ينس من بلوغ ما يتمنى ، وجد نفسه مشغولاً بدمه . الشاعر الذي يمدح ويذم يرى الحياة في ثنائياتها وتناقضاتها. يرى جانبا حلوا فيمدحه ، ويرى جانبا آخر مرا فيذمه ، غير أن الأشياء كلها بدت لأبي العلاء لا تستوجب إلا الذم ، وما كان يحدث هذا إلا لأنه رأى كل الأشياء سواء .

(١) راجع شرح ديوان المتنبي ، شرحه مصطفى سبي (جزءان) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ج ٢ ، ص ٣١٩ .

(٢) بشار بن برد: ديوانه ، جمع وتحقيق: السيد بدر الدين العلوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٣ ص ٩٦ (البيت رواية العكبري) في هذا الإطار يحسن أن نتأمل هذه الصورة لأبي العلاء:
وقد غابت نجوم الهدى عنا فماج الناسُ في ظلمِ دَمَسْنِه .

(٣) شرح ديوان سقط الزند ، السفر الثاني ، القسم الأول ، ص ٤٢٨ .

٥- سوء الظن :

لقد تأمل أبو العلاء - فيما تأمل - الإنسان ، فرأى أنه كان في البدء ترابا:
والذى حارت البرية فيه حيوانٌ مستحدثٌ من جماد^(١)
وأنه سيصبح في النهاية ترابا:
خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد^(٢)

فكان أن اشتعل عقله بالسؤال: ولماذا إذن رحلة الحياة بكل ما يلقاه فيها الإنسان من عنت وآلام؟ لكن الذى ترسخ فى نفسه بعد هذا السؤال هو أن النهايات تشبه أو تساوى البدايات، أو أن البدايات والنهايات - بتعبير أبى العلاء الأثير - سيات .

لقد انعكس رأيه فى الإنسان على رؤيته فى "التسوية بين الأشياء" وذلك حين رأى الشر أصلا فى هذا الإنسان^(٣) انسرب إليه من جده القديم ، وهو لا يملك من هذا الشر فكاكا أو خلاصا ، فلقد ورثه عن آبائه دون اختيار ، وسيورثه لأبنائه دون اختيار أيضا. لقد أصبح الشر طبعاً والفساد غريزة يستوى فيهما كل البشر وإن بدرجات متفاوتة. ولكن كمون بذور الشر والفساد فى نفس الإنسان - فيما يرى أبو العلاء - يجعله يعمم الحكم ليمنح الناس جميعا نصيبهم من هذا الشر ، وبذلك يبدون متساوين أو متشابهين أو على الأقل انطوى ضمير كل منهم على نصيبه من الشر.

وإذا كان الشر غريزة فى الإنسان - فيما يرى أبو العلاء - فمن الطبيعى أن تصبح الحياة محيطا يموج بهذا الشر طالما أن الإنسان هو هذا الكائن الذى يسبح فى هذا المحيط ويلونه بلونه ويصبغه بصبغته. ومن ثم فإن كل البشر ويمكن أن نضيف كل الكائنات تتشابه أو تتقارب فى طباعها وأخلاقها.



(١) شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١٥ .

(٢) نفسه ، ص ١١١ .

(٣) يقول أبو العلاء: والشر فى الجدِّ القديم غريزةٌ فبكل نفسٍ منه عرقٌ ضاربٌ

شرح لزوم ما لا يلزم ، ج ١ ، ص ٩٣ .

٦. الدنيا وبنوها

يرجح صلاح عبد الصبور وهو بصدد دراسته لما أسماه بـ "المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء المعرى - "يرجح" أن أبا العلاء عرف المرأة فى بغداد عاشقا ، وفكر فى أن يتزوج ، ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة ، ودخل فى عزلته الشاملة" ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن هذه التجربة التى يفترضها كانت بمثابة المنحنى النفسى الذى نقل أبا العلاء من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ؛ فحولته من إنسان مقبل على الحياة إلى إنسان رافض لها . ويستشهد عبد الصبور ببعض شعر اللزوميات الذى يُشبه فيه أبو العلاء الدنيا عروسا تسوم زوجها سوء العذاب ^(١). وما تعرض له أبو العلاء من تحولات أكبر بكثير من أن يُردَّ إلى مثل هذه التجربة المفترضة التى وإن صحت فإنه ينبغى أن توضع فى حجمها كعامل ضمن منظومة عوامل أخرى كثيرة ، أما عن تشبيه الدنيا بعروس فهذه أيضا قد حُمّلت أكثر مما تحتل. غير أن هذا يتيح لنا الفرصة لأن نتأمل الأمر من زاوية أخرى ، هى أن الدنيا والعروس فى رأى أبى العلاء "سيان" والإنسان هو الضحية للثنتين. أما ما يقال بأنه بدأ يرفض المرأة ثم ترتب على هذا رفضه للحياة كلها ، فهذا منطق معكوس فى السياق العلائى الذى بدأ الرفض لديه بذرة ما لبثت أن نمت وترعرعت فروعها لتلقى فيما بعد بثمارها المرة فى كل الاتجاهات . الأمر إذن هو أن المرأة ليست سوى الرمز الإنسانى الذى يشخص الحياة ، والرمز والمرموز إليه كلاهما يتساويان غدرا وخداعا ، والخلاص من كليهما هو إيثار للراحة والعافية. ورفض المرأة هو رفض لفرع فى شجرة كثيرة الفروع ظل أبو العلاء طوال حياته يبحث عن وسيلة لاستئصالها من جذورها. فضلا عن هذا فإن التشبيه المشار إليه كان يرد فى سياقات أخرى كثيرة منها - على سبيل المثال - تشبيه أبى العلاء لما يتكتم عليه من أفكار وأسرار يضمن بها على الآخرين بالبنات اللاتى حجب عن الزواج حتى تدركهن العنوسة:

(١) راجع موضوع "المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء" ضمن كتاب "نبض الفكر" دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٢ ، ص ٩٥ : ١٠٣ .

ألم تَرِنِي حَمِيَّتْ بَنَاتِ صَدْرِي فما زَوَّجْتَهُنَّ وَقَدْ عَنَسْنَهُ ؟^(١)

وهو أيضا يشبه الدنيا بالأم ونحن بالطبع بنوها :

بئسَتِ الأمُّ لِلْأَنَامِ هِيَ الدُّنْى يا وَيئسُ الْبَنُونَ لِلْأُمِّ نَحْنُ
كُنَّا لَا يَبْرُهَُا بِمَقَالٍ فاعذروها إذ ليس بالفعل تحنو

فالصورة - كما نرى- تعمل في كل الاتجاهات. لكن صلاح عبد الصبور رآها من جانب الزوجة الخائنة ورتب عليها ما سبق أن ذهب إليه. إن الأمر بالنسبة لأبي العلاء هو أن الدنيا وبنوها - ذكورا وإناثا - سواء ، وإذا كانت الدنيا في نظر أبنائها بئس الأم فهم في نظرها بئس الأبناء.



٧- هجاء الحياة

في شيء من الفخر كان أبو العلاء يكرر أنه لم يهج أحدا. غير أن أحد زائريه قد علق بمكر على ما ذهب إليه أبو العلاء قائلا: حقا لم تهج أحدا إلا الأنبياء!، فتأذى بذلك أبو العلاء ، ومع ذلك لم يكذب زائره. ويعلق طه حسين على هذا الموقف قائلا: "ليس من الحق أن أبا العلاء لم يهج أحدا إلا الأنبياء ولكن الحق أن أبا العلاء قد هجا الناس جميعا ومنهم الأنبياء ثم يوضح طه حسين الخدعة التي وقع فيها أبو العلاء حين ظن أنه لم يهج أحدا ؛ وذلك حين أوضح أن فهم أباي العلاء للهجاء هو أن يعتمد إلى أشخاص معينين متتبعين لنقائصهم ومظهرها لعيوبهم. ويذهب إلى " أن أبا العلاء لم يهج أحدا بهذا المعنى ... وإنما استقصى عيوب الناس المشتركة بينهم، وتعمق نفوس الناس فأظهر دخالها" (٢) . ولنا أن نتساءل الآن: لماذا لم يتوقف أبو العلاء أمام إنسان بعينه ليهجوه، وآثر أن يستقصى المشترك من عيوب الناس؟ وفي إطار بحثنا يكون الجواب هو أن أبا العلاء بعقله الفلسفي ما كان ليشغل نفسه بالجزئيات ، فهي لا تعنيه إلا في إطار اتخاذها أدوات استقرائية يستخلص من خلالها القانون العام ، إن عيوب

(١) اللزومات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٣٥٢.

(٢) راجع : طه حسين : مع أبي العلاء في سجنه ص ١٤٨ : ١٥١.

إنسان ما كبرت أم صغرت لا تعنيه ، ولكنه معنى بعيوب الإنسان ، ومن ثم كان استقصاؤه لما يشترك فيه الناس ، وذلك لأنه منجذب دائما نحو نقطة ارتكازه : ما يتشابه أو يتناظر أو يتساوى فيه الناس .



٨- تراحم الأضداد

ويمكن أن نلمح من قريب حيناً ، ومن بعيد حيناً آخر ، هذه الروح الشعرية التي تتصهر فيها الأشياء المتناقضة في بوتقة واحدة، يمكن أن نلمح ذلك في تلك الأبيات من دالية أبي العلاء الشهيرة في رثاء الفقيه أبي حمزة الحنفي حيث تتقارب أو تتشابه أو تتساوى هذه الثنائيات: الماضي والمستقبل ، الموت والميلاد ، النقص والازدياد ، التعب والراحة ، الحزن والسرور ، الحركة والسكون ، الأموات والأحياء ، الهدم والبناء ، الكون والفساد ، الحيوان والجماد ، البقاء والفناء ، الأحفاد والأجداد ، صوت النعي وصوت البشير ، البكاء والغناء ، نوح الباكي وترنم الشادي :

- | | |
|---|--|
| ١ - غير مُجبرٍ في ملتي واعتقادي | نوحُ بأكٍ ولا ترثمُ شاد |
| ٢ - وشبيهُ صوتِ النعيِّ إذا قِيءَ | سَ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادٍ ^(١) |
| ٣ - أبكتُ تلُكُمُ الحمامة أم غنَّ | ت على فرع غصنها المياد |
| ٤ - صاح، هذي قبورنا تملأ الرُحْدَ | بَ فأين القبُورُ من عهدِ عادٍ ؟ |
| ٥ - خَفَضَ الوطءُ ما أَظُنُّ أديمَ الأر | ض إلا مِن هذه الأجسادِ ^(٢) |
| ٦ - وقبيحُ بنا ، وإن قَدُمُ العهدِ | دُ ، هوانِ الآباءِ والأجدادِ |
| ٧ - سرَّ إن اسطعت في الهواءِ رويداً | لا اختيالاً على رُفاتِ العبادِ ، |
| ٨ - رَبُّ لحدٍ قد صار لحداً مِراراً ، | ضاحكٍ من تراحمِ الأضدادِ ، |
| ٩ - ودفينٍ على بقايا دفينٍ | في طويلِ الأزمانِ والآبادِ ^(٣) |

(١) النعي : المخبر بالموت .

(٢) أديم الأرض : وجه الأرض .

(٣) الآباد : جمع أبد وهو الدهر .

- ١٠ - فأَسأل الفرقدين عَمَّن أَحَسَا من قبيلٍ وأنسا من بلادٍ ،^(١)
- ١١ - كَمْ أَقاما على زوالِ نهارٍ وأنارا لمُدلجٍ فى سوادٍ ؟
- ١٢ - تعبُ كُلُّها الحياةَ فما أَعَدَّ جبُّ إلا من راغِبٍ فى ازديادٍ ،
- ١٣ - إِنَّ حُزنًا فى ساعةِ الموتِ أَضْعَا فأَسرورُ فى ساعةِ الميلاذِ .
- ١٤ - خُلِقَ الناسُ للبقاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يحسَبونهم للنفاذِ ،
- ١٥ - إِنما يُنقلون من دارِ أَعْمَا لِي إلى دارِ شَقوةٍ أو رَشادٍ^(٢)
- ١٦ - ضَجَعَةُ الموتِ ، رَقْدَةٌ يَسْتريحُ الجسمُ فيها ، والعيشُ مثلُ السَّهادِ
- ١٧ - أَبْناَتُ الهديلِ أَسْعَدْنَ أو عَدَّ نَ ، قَليلَ العِزِّاءِ بالإسعادِ
- ١٨ - إِيَّاهُ لِلَّهِ دَرَكُنٌّ ، فَأَنْتُنَّ اللواتي تُحسِنُ حِفظَ الودادِ
- ١٩ - كُلُّ بَيْتٍ لِلْهَدْمِ ؛ ما تَبَتَّنَى الوُرْ قاءُ والسَّيِّدِ الرَفيعِ العمادِ
- ٢٠ - والفتى ظاعنٌ ويكفيه ظِلُّ لَسَدٍ رَضِبَ الأُطْنابِ والأوتادِ^(٣)
- ٢١ - بَانَ أمرُ الإلهِ واختلَفَ النِّسا سُ ، فداعٍ إلى ضَلالٍ وهادٍ ،
- ٢٢ - والذى حارتِ البريئةُ فيه حَيَوانٌ مستحدثٌ من جمادٍ ،
- ٢٣ - واللبيبُ اللبيبُ من ليس يَغْتَرُّ بِكَوْنٍ مصيرُهُ للفسادِ

نقول لنا الأبيات إن البكاء على من ماتوا مثل الغناء لمن ولدوا ؛ ذلك أن الذين نبكى عليهم اليوم كنا نغنى لهم بالأمس ، والذين نغنى لهم اليوم سننبكى عليهم غدا ، بل لعلنا نبكى ونغنى فى آن واحد ، ويتخذ أبو العلاء من صورة الحمامة ملقًى للغناء والبكاء ، موظفا ما ترسخ فى الوجدان العربى لإثارة هذا المزج الذى يختلط ببعضه ببعض ، فيتصوره قوم بكاء ، ويتصوره آخرون غناء . يقول البطليلوسى مفسرا : " لما ذَكَرَ أن النُّوح والترنم سواء فى حكم الاعتبار والقياس ، أتبع ذلك بذكر صوت الحمام ؛ لأن العرب تجعله مرة غناء ومرة نوحا " ويستشهد بشاهدين أولهما للغناء هو قول الشاعر راجيا :

(١) الفرقدين: كوكبان فى نبات نعش الصغرى قريان من القطب يهتدى بهما المسافر .

(٢) دار أعمال: الدنيا ... دار شقوة: جهنم - دار رشاد : الجنة

(٣) السدر: شجر النبق .

حَمَامَةٌ بَطْنِ الْوَادِيَيْنِ تَرْتَمَى سَقَاكِ مِنَ الْغُرِّ الْغَوَادِي مَطِيرُهَا
أَبِينِي لَنَا لَا زَالَ رِيْشُكَ نَاعِمًا وَلَا زِلْتِ فِي خَضِرَاءَ غَضٍّ نَضِيرُهَا

وثانيها للبكاء هو قول الآخر مقررا :

وَأَرْقَنِي بِالرَّيِّ نَوْحُ حَمَامَةٍ فَتَحْتِ وَذُو الشَّجْوِ الْغَرِيبُ يَنْوَحُ ^(١)

ويقول الشارح في معرض شرحه للبيت الثالث: "لا أدري أن تلك الحمامة تبكى أم تغنى، وأى الصوتين تغنى، ولا أبحث عن ذلك لاستواء الأمرين لدى، واتحاد المعنيين إلى ^(٢). وجدير بالنظر هنا تأمل عبارة "استواء الأمرين"، واتحاد المعنيين.

إن أبا العلاء قد وفق وهو يوظف صورة "الحمامة" في أن يفجر من خلالها الطاقات المكنونة في الوجدان، سواء ارتبطت هذه الطاقات بالغناء أم بالبكاء، أم باختلاطهما معا بحيث يصعب التمييز، بل لعل هذه الصعوبة هي سر الجمال وهي سر الحقيقة في أن، وهل الحياة برمتها إلا هذه الجدلية المضفورة من الغناء والبكاء؟ أو هل هي إلا هذا النغم الذي يثير الشجن إثر انصهار الشدو في النحيب؟. إن أبا العلاء يكاد يصل في هذه الصورة إلى ما ظل يهجس في نفسه طوال حياته، وذلك عن طريق تشخيص الحقيقة الكونية العامة في صورة شعرية خاصة؛ هذه الصورة التي تأتلف مع سابقتها لتعزف لحن الحياة الدرامي كما تَكْشَفُ أمام بصيرة أبي العلاء. يقول زكي نجيب محمود معلقا على الصور التي تضمنتها الأبيات الثلاثة الأولى من النص السابق: "هاهنا صور يلاحق بعضها بعضا ليقوى بعضها بعضا، حتى لكانما هي صورة واحدة: باك ينوح وإلى جواره بشير يهتف بالبشرى. حمامة تغغم على غصن مياد، فلا ندري أهو بكاء منها أم غناء ^(٣). وهكذا تلتقى المتناقضات حتى ليختلط الأمر علينا فنعجز عن

(١) راجع شرح البطليوسى والخوازمى والتبريزى في "شروح سقط الزند" السفر الثانى، القسم الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٧، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٩٧٢: ٩٧٣.

(٢) نفسه، ص ٩٧٣.

(٣) د. زكى نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٣٢.

التمييز بينها لأنها تداخلت وتشابهت ، وقد يصل بها الأمر إلى أن تتساوى في ميزان المتأمل .

أما طه حسين فلا يغيب عنه هو الآخر ما تتطوى عليه أبيات أبي العلاء السابقة من "تسوية" ، لكنه يعبر عنها من خلال هذه التساؤلات التي يتوجه بها إلى المخاطب . "أترى أن البكاء يرد مفقوداً ، وأن الغناء يحفظ موجوداً ! أليس استيلاء الضعف على نفسك وعبثه بلبك هو الذى يحزنك لصوت الناعى ، ويطربك لصوت البشير ؟ أليس الاستبشار بالشئ مقدمة حزن عليه ؟ أرايت حزنك يعظم على الهالك ، إن لم يكن حرصك عليه شديداً ، وحبك له موفوراً ، وأنسك بقربه عظيماً ؟ أرايتك لو صدقت نفسك الحديث ووطنتها على احتمال الأشياء كما هي ، تجد كبير فرق بين الخير والشر ؟ (١) .

وهكذا يبدو طه حسين ليس فقط موافقاً على ما ذهب إليه أبو العلاء من تشابه الخير والشر بحيث لا نجد كبير فرق بينهما ، ولكنه يبدو مؤتسماً بالقرب من هذا العقل الجسور الذى يترفع عن مداعبة قارئه ، ودغدغة عواطفه بالزور والبهتان ، والذى يؤثر أن يصدم هذا القارئ ويفزعه حين يلقي فى وجهه بما يرى أنه حق .

نعود إلى الصور الثلاث التى ائتلفت فى الأبيات الثلاثة الأولى لنتساءل: ماذا تحدثه مثل هذه الصور التى يؤلف فيها أبو العلاء بين المتناقضات فى نفس المتلقى؟. إن الصور فى حد ذاتها قد لا تعنى كثيراً إذا وقفنا بها عند حدودها المرسومة فى إطار القصيدة ، المهم فيما يرى زكي نجيب محمود "أن نتأمل الصور لتحدث النقلة منها إلى أشباهها مما قد خبرناه فى حياتنا الماضية، فقد يعود إلى خاطرى - بسبب حضور هذه الصور فى ذهنى - أمثلة خبرتها بنفسى وعشتها إذ كنت أذوق من الشئ الواحد حلوه ومره معاً، أنه لا جدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغمغم فلا ندري أبكاء هو أم غناء ، ما لم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ما ينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف والوفها: ترى أ يكون هذا الأمر خيراً أم يكون شراً - ولكن ماذا بعد أن

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء. ص ٢٠٠ .

يثير الشاعر من نفسى كوامنها؟ إنه بذلك يهيئ السبيل إلى المرحلة الثالثة والأخيرة، وهى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر، فى حالة الأبيات المذكورة، لا بد أن ينتهى بى الأمر إلى وقفة من يعلو على الحوادث، بحيث ينظر إليها فإذا هى عند العقل سواء^(١)، ونشير مرة ثانية إلى هذه الجملة الأخيرة " فإذا هى عند العقل سواء" والتي عبر عنها الكاتب بتلقائية عن إحساسه بالأبيات، فإذا به يقع دون قصد على مفتاح الأبيات، بل مفتاح القصيدة ، بل مفتاح الإبداع العلانى كله.

وفى البيت الرابع تبدو التسوية بين القبور سواء أكانت حديثة ظاهرة أم قديمة دارسة، والتسوية هنا بين الأموات ، فليس ثمة فرق بين ميت اليوم المعروف، وميت الأمس المجهول، وكما يقول الخيام مستخدماً صيغة التسوية أيضاً:

فقد تساوى فى الثرى راحلٌ غداً وماضٍ من ألوف السنين

وفى البيت الخامس يتساوى الأحياء الذين ما يزالون يطأون بأقدامهم الأرض، والأموات الذين تحولت أجسادهم إلى رفات-يتساوون بحكم ما سوف يكون من موت هؤلاء الأحياء وتحلل أجسادهم لتصبح هى الأخرى رفاتاً يوطأ بأقدام الأحفاد، وتظل الدائرة تدور. أما استعارة الأديم (الجلد) للأرض ، فهو تمثيل يضيف صفة الحياة على هذه الأرض لتصبح هى الأخرى مساوية للأحياء الذين يطأونها. ويأتى البيت السادس ليؤكد هذه التسوية من خلال تقبيح فعل من لا يخفون الوطء، لأنهم فى الحقيقة لا يدوسون تراباً ، بل يدوسون أمثالهم من الآباء والأجداد . أما البيتان الثامن والتاسع فنتوقف فيهما عند ثلاثة أمور: الأول هو هذا اللحد الذى يبدو ضاحكاً، واللحد هو الموت باعتبار المكانية، وحين يوصف الموت (التمثل فى اللحد) بالضحك (الذى هو الحياة) فإنها إشارة إلى التشابه بينهما. الأمر الثانى هو هذا اللحد الضاحك من (تراحم الأضداد)، إذ هو تقرير واضح باجتماع الأخيار والأشرار فى مكان واحد فيما يعنى أنهم أمسوا متساوين . الأمر الثالث هو صيغة "الزمان والآباد" فالأزمان جمع زمن ، وهو

(١) د. زكى نجيب محمود: مع الشعراء. ص ٢٣٢.

كما يحدثنا البطليوسي - مدة الأشياء المتحركة أو المحسوسة ، أما الأبد فهو مدة الأشياء الساكنة أو المعقولة ^(١). ويمكن أن يفهم من هذا في سياق البيت أن الأشياء المتحركة والمحسوسة تتساوى مع الأشياء الساكنة أو المعقولة. وفي البيت الثالث عشر يتساوى الحزن والسرور ، بل إن حزن النهاية أضعاف سرور البداية .

وعلى هذا النحو تكشف الأبيات عن هاجس التسوية الذى يتردد صداه في جوانب الإبداع العلاني كله ، بل يحكم رؤية الشاعر للحياة وما بعد الحياة.



٩- حيرة

وحيث يقول أبو العلاء :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهدى أن أضلّ وأحدس ^(٢)

فإنه يعبر بحق عن حالة القلق التي لم تفارقه طوال حياته. وأبرز تجليات هذه الحالة تتمثل في رؤيتنا لقارب أبي العلاء وقد ضل الطريق إلى شاطئ يأويه ، بحيث ظل عرضة للأنواء الفكرية والعواصف الوجدانية؛ فهو مؤمن تارة منكر أخرى، مخير تارة مجبر أخرى، مع العقل تارة ومع النقل أخرى، عقله يحلق إلى بعيد وجسده متقل قعيد. وهو مغرور أشد ما يكون الغرور، وهو متواضع أشد ما يكون التواضع ، هو يحار ويطمئن ، يشك ويوقن ، يرجو ويبأس ، يطمع ويقنع ، يأمل ويقنط، يرضى ويسخط ، يثور ويهدأ ، وحيث يُثبت يثبت بقوة:

أثبت لي خالقا حكيما ولست من معشر نفاة

وحيث ينفى ينفى بعنف:

يُخبرونك عن رب العلا كذبا وما درى بشئون الله إنسان ^(٣)

وبين هذا وذاك يظل مضطربا فاقد الرشد:

(١) شروح سقط الزند ، السفر الثاني، القسم الثالث ، ص ٩٧٦.

(٢) اللزوميات تحقيق وشرح نديم عدى ، ج ٢ ، ص ٥٨٧.

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ، ص ٣٣٤.

ما كان فى هذه الدنيا أخورَشدٍ ولا يكون ولا فى الدهر إحسان^(١)

وهو حين ينفى " الرشاد" الذى هو مرادف لـ " اليقين"، فإنه ينفيه فى الماضى وفى المستقبل (وبينهما الحاضر بالطبع) فكأنه يقرر أن ما كان من تيه وضلال وعماية فى الماضى سيكون فى المستقبل، ويصبح ما (سيكون) مثل ما (كان) فهما فى تقديره (سيان) .

لكن المهم هو أن قارب الشاعر قد فقد رشده بالفعل، ثمة موجة تقذف به نحو الشاطئ، وثمة موجة أخرى تطيح به نحو الشاطئ الآخر. وفى ظل هذه الحالة التى يصعب فيها الحسم يصبح الشاطئان (سيان).

قال المنجم والطبيب كلاهما لا تحشراً الأجساد قلت إلكما
إن صحَّ قولكما فليست بخاسرٍ أو صحَّ قولى فالخسارُ عليكما^(٢)

وما دامت الظلمات هى التى تحيط بنا، فإن المبصر لا يستطيع أن ينتفع ببصره، ويصبح هو والأعمى سواء:

وبصيرُ الأقوامِ مثلى أعمى فهلُمُّوا فى جنْدِسٍ نتصادم^(٣)

وإذا كان أبو العلاء قد تبرم من الزمان: ماضيا ومستقبلا وذلك حين رأى المستقبل صورة للماضى فى العماية والضلال، فإنه كان قد أعلن أيضا عن ضيقه بالمكان: أرضا وسما؛ فهما أيضا رغم تضادهما متساويان:

وهل يَأْبَقُ الإنسانُ من مُلْكِ رَبِّهِ فيُخْرِجَ من أرضٍ له وسما؟^(٤)

لكن هذا الضيق بالزمان والمكان هو انعكاس لحيرة عقلية إزاء كثير من المذاهب والفلسفات والاتجاهات والأديان التى يرى أنها لا تقف مع بعضها، بل

(١) نفسه . ص ٣٣٤ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، جـ ٢، ص ٢٩٠، وهذا المعنى يروى عن على بن أبى طالب إذ قال لبعض من يشك فيما جاءت به الرسل إن كان الأمر كما تقول من أنه لا قيامة فقد تخلصنا جميعا وإن كان الأمر كما نقول فقد تخلصنا وهلك أنت فترك ذلك البعض اعتقاده.

(٣) اللزوميات، جـ ٢، ص ٣٢٧ .

(٤) شرح لزوم ما لا يلزم، جـ ١، ص ١٥٣ .

يكاد يرى كلا منها يسير في اتجاه مناقض لاتجاه الآخر، وعلى سبيل المثال، فإن الإنسان عند أبي العلاء جسم ونفس وعقل؛ "جسم لا يحسن ولا يسيئ، وإنما خادم مُسيرٍ لسيده أو قل لسيدته، ونفس تسيئ بطبعها ولا تحسن إلا أن تُهدى فتُهدى، وعقل يحاول أن يدبر أمر النفس والجسم جميعاً" ويذهب طه حسين إلى أن تأثر أبي العلاء في هذا التقسيم الثلاثي للإنسان يرجع إلى الفلسفة الأبيقورية لكنه يعود ليفرق بين موقف الأبيقوريين الواضح حين "يرون أن الموت يحل الجسم والنفس والعقل جميعاً" وموقف أبي العلاء المضطرب لأنه قرأ فلسفة الفلاسفة الذين يرون خلود النفس ولم يقو على جردها كما جردها الأبيقوريون، وعرف الديانات السماوية وفيها ما فيها من أمر البعث والنشور فلم يزد هذا إلا اضطراباً إلى اضطراب" والنتيجة هي هذه الشخصية العلائية بكل ما تتطوى عليه من تركيبات وتعقيدات وتشابكات وتناقضات "فإذا هو ينكر البعث حيناً ويثبتته حيناً، ويرى خلود النفس مرة وفناءها أخرى" (١). وعلى هذا النحو نستطيع أن نفسر ما يبدو في مواقف الرجل من تضارب. لقد كان عقل أبي العلاء أشبه بالبحر الذي تنتهي عنده كل روافد الفكر والمعرفة، لكن هذه الروافد على كثرة ما صبته من مياهها في هذا البحر لم تشف غلته، بل لم تملأه إلا حيرة واضطراباً، وهو في هذا أشبه بصلاح عبد الصبور حين يقول على لسان الحلاج:

لهت وراء العلوم سنين، ككليب يشم روائح صيد
فيتتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها
فيركض، ينقض
فلم يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة راجفه
بكيث لها وارتجفت
وأحسست أني وحيد ضئيل كقطرة طل

(١) طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه. ص ٢١٤.

يقول أبو العلاء :

كانا وديعين لاهماً ولا سقماً
بغيره وتجر الألفة القمماً

الجسم والروح من قبل اجتماعهما
تفرّد الشيء خير من تألفه
اللزوميات، ج ٢، ٢٨٦.

كحبة رمل
ومنكسرٌ تعسُ ، خائفٌ مرتعد
فعلمي ما قادني قط للمعرفة
وهبني عرفتُ تضاريس هذا الوجود ...
مدائنه ، وقراه
ووديانه ، وذراه
وتاريخ أملكه الأقدمين
وآثار أملكه المحدثين
فكيف بعرفان سرّ الوجود، مقصده، مبتدا أمره ، منتهاه
لكي يُرفعَ الخوفُ عني، خوفُ المنون، وخوفُ الحياة ، وخوفُ القدر
لكي أطمئن..^(١)

لكن إذا كان حلاج صلاح عبد الصبور قد بلغ شاطئ الأمان والاطمئنان حين التقى شيخه الذي منحه وأعطاه كل ما كان يحلم به حتى تم له كمال الاتصال^(٢) ، فإن أبا العلاء لم تمتد إليه هذه اليد التي تنتشله من بئر الحيرة والتهيه ، لذا كان طه حسين أقدر من غيره على إدراك أبعاد أزمة أبي العلاء الفكرية ، ووجد أنه أحوج إلى أن نفهمه وأن نلتمس له العذر أكثر من حاجته إلى أن نحمل عليه وننتهمه. قال: "نعم يجب أن نعذر أبا العلاء، فنلاحظ ما أغرق فيه الفلاسفة والمتكلمون والفقهاء والمتصوفون والمجادلون عن الفرق السياسية باللسان أحيانا وبالسيف أحيانا أخرى من ألوان التأويل والتعليل والتضليل ، وأن نلاحظ أنه وقد فطر كما فطر ذكي القلب ، قوى العقل، مرهف الحس، دقيق الشعور، لم يكن يستطيع أن يلقي هذا كله غير حافل به ولا ملتفت إليه ، أو أن يمر بهذا كله ساخرا منه وعابثا به كما فعل بشار وأبو نواس، وإنما فكر الرجل فشقى بتفكيره. وحسبه أن شقاه بالتفكير لم يدفعه إلى أكثر من أن يشتد على

(١) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الأول ، دار العودة، بيروت، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ .

(٢) راجع المسرحية ص ٥٨٠ - ٥٨١ .

نفسه ويأخذها بما أخذها به من العنف، ويدفعها إلى ما دفعها إليه من النسك، ويصرف شرها عن الناس، ولا يمنح الناس من آثارها إلا ما يدعوهم إلى الروية والتفكير، ويثير في نفوسهم اللذة والمتاع" (١) .

ومن التبسيط تفسير تفهم طه حسين للموقف العلائى بأنه شريكه فى عاهته، وأنه بالتالى أولى بفهم حاله والتماس الأعذار له. إن موقف طه حسين ليس نتيجة تعاطف بقدر ما هو نتيجة فهم. وما كان يتأتى له هذا الفهم إلا بعد رحلة مضنية من البحث والتنقيب عن جذور الفلسفة العلائية والوصول إلى منابعها الوافدة من الفلسفات على تعددها: يونانية وهندية وفارسية، ومن كتب الأديان على اختلافها: إسلامية ويهودية ونصرانية ومجوسية (٢) بالإضافة إلى حياته وما اكتنفها من ملابسات ، وثقافته العربية التى امتزجت بغيرها من الثقافات ، ثم فطرته التى لا شك فى أن لها دورا لا ينكر فى تكوين مزاجه.



١٠- فلسفة أبيقور

يضع طه حسين يده على أحد جذور الفلسفة العلائية التى تميل إلى التسوية بين الأشياء ، وذلك فى معرض تعليقه على هذين البيتين:

تشابهت الخلائق والبرايا وإن مازتْهُمْ صُورٌ رَكْسَنَةٌ
وَجَرْمٌ فى الحقيقة مثلُ جَمْرٍ ولكنَّ الحروف به عَكْسَنَةٌ (٣)

إذ يرى أن المشابهة التى يصورها المعرى فى البيت الأول ويبرهن عليها فى البيت الثانى هى نتيجة تأثيره بالفلسفة الأبيقورية سواء فى الجوهر أو فى طريقة العرض، ثم ينبه طه حسين إلى أن هذه الفلسفة مبثوثة فى ديوان الشاعر اللاتينى لوكريس الذى "يتحدث عن تشابه الأشياء وإن اختلفت صورها الظاهرة، وهو يتمثل لذلك بالفاظ لاتينية يعبث بها نفس العبث الذى يعبثه أبو العلاء

(١) مع أبى العلاء فى سجنه ، ص ١٧٧ .

(٢) راجع : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٣٢ وما بعدها.

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، ج-٢ ، ص ٣٥٠ - ركسه: ركس الشئ رده مقلوبا وقلب أوله على آخره. جرم: بطنان فى العرب أحدهما فى قضاة وهو جرم بن زياد والآخر فى طى.

بـ "جرم" و "جمر" ^(١). ولئن كان طه حسين يؤكد على أن أبا العلاء لم يقرأ لوكريس ، ولم يسمع به، لكنه يفترض " أن فلسفة أبيقور قد عرفت عند المسلمين على نحو ما ، واتصلت أصولها بأبى العلاء فصادفت من مزاجه استعدادا وقبولاً" ^(٢) . واستقرأت البحت الذى بين أيدينا واستنباطاته تؤكد ما افترضه طه حسين مع الأخذ فى الاعتبار أن تأثير الفلسفة المشار إليها يظل مؤثرا ضمن منظومة المؤثرات التى اقتفى البحت أثرها وأشار إليها لتتبلور فى النهاية البصمة الأسلوبية لأبى العلاء ؛ تلك التى توظف للتسوية بين الأشياء.



١١- الفروع والأصول :

فى كل شئ تتباين الفروع وتتعدد شكلاً وحجماً ولوناً، لكن سرعان ما ينول التباين إلى تشابه ، والتعدد إلى وحدة بمجرد رد الفروع إلى أصولها ، يحدث هذا ليس فى الإنسان فحسب ، بل فى كل الكائنات . ولأن رؤية أبى العلاء تتجاوز العرضى إلى الجوهرى فإنه لا يتوقف عند الفروع ، وهو لا يعبا بما بينها من فروقات ، ولكنه يلوذ بالأصل الجامع متأملاً كيف تنسبك الشظايا المتناثرة ، وكيف تقترب الأشياء المتباعدة وكيف تجتمع الأضداد ، وأبو العلاء لا يشك فى هذا ، لأنه لا يفتأ يؤكد عليه بوسائل عديدة منها القسم سواء بنفسه أم بمن يتوجه إليه بالخطاب :

لَعَمْرَى لَقَدْ شَاهَدْتُ عَجْماً كَثِيراً وَعَرَباً فَلَا عُجْماً حَمَدْتُ وَلَا عَرَباً ^(٣)

وأهل الأرض متشابهون فى تهالكهم على الحياة وإن تظاهروا بالزهد فيها:

لَعَمْرَكَ مَا فِى عَالَمِ الْأَرْضِ زَاهِدٌ يَقِيناً وَلَا الرَّهْبَانُ أَهْلُ الصَّوَامِعِ ^(٤)

وهم متشابهون فى انطواء صدورهم على الشر ؛ يتساوى فى ذلك المؤدّب والمؤدّب، الناصح والمنصوح:

(١) مع أبى العلاء فى سجنه ، ص ١٨١ .

(٢) نفسه، ص ١٨٢ .

(٣) اللزوميات ، تحقيق حسين نصار وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ١/٦٩ .

(٤) نفسه : ٢/١٣٨ .

قد كثر الشرُّ على ظهرها وأثَّهَمَ المرْسِلُ والمرْسَلُ^(١)

وهم جميعاً مشتركون في الضلال وإن تباينت الأعمار :

إن الضلالة كالغريزة فيكم يأوى إليها كهلكم وفتاكم^(٢)

وإذا كان الناس سواء في الشر والضلال ، فإن الحكام أيضاً سواء في
التسلط والشيطنة :

ساس الأنام شياطينٌ مُسلَّطَةٌ في كلِّ مصرٍ من الوالين شيطانٌ^(٣)

فالحكام والمحكومون ، الملوك والسوقة ، كلهم متشابهون فيما تتطوى عليه
نفوسهم من موجبات الذم:

وأحلف ما الإنسان إلا مذمَّمٌ أخو الفقير مينا والمليك المحجَّبُ^(٤)

والخطاب ، عاقد الحبل ، لا يختلف عن الملك ، عاقد التاج :

ما عاقدُ الحبلِ يبغى بالضحي عَصْدًا إلا كصاحبِ مُلكٍ عاقدِ التَّاجِ^(٥)

وما أقرب الظافرين بملذات الدنيا وخيرها بمن أخطأتهم هذه المسرات:

دنياك دارٌ إن يكن شُهَادُهَا عقلاء لا يبكوا على غيَّابِهَا

ما الظافرون بعزِّها ويسَارِهَا إلا قريباو الحالِ من خيَّابِهَا^(٦)

ذلك أن الموت لا يفرق بين الفريقين:

هو الموتُ مثيرٌ عنده مثلُ مُقْتَبِرٍ وقاصدٌ نهج مثلُ آخرِ ناكِبٍ^(٧)

(١) نفسه : ٢٨٢/٢ .

(٢) نفسه ٤١٢/٢ .

(٣) نفسه ٥٠٢ / ٢ .

(٤) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ٢٦٦ .

(٥) اللزومات ، ط الخانجي ، جـ ١ ، ص ٢٠٠ ، عاقد الحبل : كناية عن الخطاب ، والعصد :
الاحتطاب من عضد الشجرة : قطعها .

(٦) نفسه ، جـ ١ ، ص ١٣٤ .

(٧) نفسه ، جـ ١ ، ص ١١٤ ، الناكب : العادل عن الطريق ، وهي تقابل "قاصد نهج"

إن التباعد فى الأصل لا يخفى التشابه فى الطبع:

وتشابه الأخلاق من متباعدى نجبر وليس خزيمة من أخزم^(١)

وهذا التشابه ينسحب على الحياة برمتها ، إذ يشبه آخرها أولها:

وأخرها بأولها شبيهة وتصبح فى عجائبها وتسمى
قدوم أصغر ورحيل شيب وهجرة منزل وحلول رمس^(٢)

ويصل أبو العلاء فى تسويته بين الأمور المتباعدة إلى الحد الذى قد
يصدم، وذلك حين يسوى بين من ولدوا فى الحلال ومن ولدوا فى الحرام :

ما ميز الأطفال فى أشباحها للعين حل ولادة وعهار^(٣)

وهو يؤكد نفس المعنى مستخدماً صيغة "تشابه" :

ولقد تشابه فى الظواهر مؤلداً حل النكاح ومولداً بعهار^(٤)

لكنه يعود ليقترّب درجة أكبر على طريق التسوية ، وذلك حين يستخدم
صيغة "سيان" .

وسيان من أمة حرة حصان، ومن أمة زانية^(٥)

لكن قد تزول الغرابة من آراء أبى العلاء هذه حين ندرك أن تسويته كانت
قاصرة على الأطفال ، فهم لا ذنب لهم، لكنه بالطبع كان يفرق بين أم شريفة
وأخرى فاجرة ، فلکم حمل المعرى على تهتك العلاقات الزوجية ، وتفشى الفساد
فى الأسرة، وانتشار الفجور والإباحية^(٦)

وحين يقول المعرى بتشابه الناس فى الطباع ، فلأنه يؤمن بأنهم مسيرون
بطباع موروثه ، أكثر مما هم مخيرون بخصال مكتسبة ، فالغدر والخبث - مثل
كل الطباع الأخرى - متأصلة فيهم ، يتوارثونها ابناً عن أب ، وأباً عن جد :

(١) نفسه ، جـ ٢ ، ص ٣٢٣ .

(٢) نفسه ، جـ ٢ ، ص ٤٥ .

(٣) نفسه ، جـ ١ ، ص ٣٣٤ .

(٤) نفسه ، جـ ١ ، ص ٤١٢ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٠٠ .

(٦) عن "الإباحية" كما يراها المعرى راجع أبو العلاء ولزومياته "للدكتور كمال اليازجى، ص ٣٤٨ ، ٣٥٠ .

سجايا كلها غدرٌ وخُبثُ توارثها أناسٌ عن أناسٍ
يهاجرُ غابَهُ الضرغامُ كيما ينانُ غُظبى رملٍ فى كناسٍ^(١)

ونراه يعبر عن الموروث من أمراض النفوس بأنه يبدو كما لو كان قدر
الناس، وأن الله خلقهم هكذا ، وأنه لن يبرأهم مما هم فيه :

أرى مرضاً فى النفس ليس بزائل فهل ربُّها مما تُكابِدُ شافِها ؟
وفى كُلِّ قلبٍ غَدْرَةٌ مُسْتَكْنَةٌ فلا تُخَدَعَنَّ من خُلَّةٍ بتوافِها^(٢)

إن وصفه للغدر بأنه "مستكن" يوحي بأنه غدر أصيل متمكن ، وذلك عكس
الوفاء، فإنه ليس فقط مكتسبا ، وإنما هو مفتعل ، إنه ليس "وفاء" ، ولكنه
"توافى" ، فالغدر هو الجوهر الذى يخالط نفس الإنسان ، أما الوفاء فإنه قشرة
خارجية يحاول أن يغطى بها رائحة الغدر المستكنة . إن شاعرا يحدق فى قاع
الإنسان ، ويطيل التأمل، فيشاهد بذور الغدر مزروعة فى تربة النفس ، ويفطن
إلى أن هذه البذور قابلة للإنبات والترعرع فى أية لحظة – إن شاعرا مثل هذا لا
ينخدع بغطاء "التوافى" الرقيق الذى لا يستر أفاعى الغدر المستكنة "فى كل
قلب". ومن ثم يصبح بدهياً أن يرى مثل هذا الشاعر الناس سواء فى طباع الشر،
ما دامت نفس كل منهم قد انطوت على حظها منه:

وجبلَةُ الناسِ الفسادُ فظُلٌّ مَنْ يسمو بحكمتهِ إلى تهذيبها^(٣)

وإذا قرئ البيت على روايته الأصلية "فظل من يسمو" فإن المعنى
الذى يفهم أن من يشاء السمو بنفسه ليصل بها إلى درجة التهذيب والتطهر مما
هو كامن فيها من فساد، يعجز فى النهاية عن بلوغ مأربه ، لكن فضله يظل
محصوراً فى دائرة السعى نحو دروب السمو ، ولئن كان هذا السعى محكوماً
عليه بالفشل فى النهاية؛ فذلك بحكم طبيعة الفساد الكامنة فى جبلَة النفس . ونكاد
نلمح ظل معنى البيت السابق فى قول الشاعر المعاصر:

(١) نفسه ، جـ ٢ ، ص ٤٥ .

(٢) نفسه ، جـ ٢ ، ص ٤١٩ .

(٣) نفسه ، جـ ١ ، ص ١٣٢ .

" أبغى سُمُوءاً ولكنْ

حواءُ فيَّ وآدمُ "

أما إذا قرئ البيت على ما يرجحه كمال اليازجي من وضع كلمة "فضل" مكان "فظل" (١) - وهو ما نؤيده - ، فإن المعنى يصبح أن أى أمل للسمو بالنفس غير ذى جدوى لأنه يسير فى اتجاه مخالف لما جبلت عليه هذه النفس.

وما دام أبو العلاء قد بلغ هذه الدرجة من اليقين فى فساد الجبلية فإن تسويته بين الناس تصبح أمراً طبيعياً ، وتصبح طهارة الأرض مطلباً عسيراً ما دام الناس يدبون فوقها:

هَلْ يَغْسِلُ النَّاسَ عَنْ وَجْهِ الثَّرَى مَطَرٌ فَمَا بَقُوا لَمْ يُبَارِحْ وَجْهَهُ دَنَسُ
وَالْأَرْضُ لَيْسَ بِمَرْجُو طَهَارَتِهَا إِلَّا إِذَا زَالَ عَنْ آفَاقِهَا الْأَنَسُ
تَنَاسَلُوا فَنَمَا شَرَّبْنَسْلَهُمْ وَكَمْ فَجُورٍ إِذَا شَبَّانُهُمْ عَنَسُوا^(٢)

وما دامت التربة قد فقدت طهرها فإنه لا يرجى أن يخرج منها إلا ذلك النبت الذى يسرى الفساد من جذوره إلى الأغصان والأوراق. وطهارة الأرض مقرونة بزوال الناس، وبقاء الناس - من ثم - يعنى بقاء وجه الأرض مدنساً . وحين يصبح الماء (أداة الطهر) غير كافٍ لتطهير الناس. بل يصبح المطر ذاته - وهو الذى يعم الأرض ويفيض عليها- عاجزاً عن تحقيق هذا التطهير، فإن المعنى أن الفساد قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من الناس، وأن هذا الفساد ينمو بتناسلهم، لا ينجو منهم أحد، وكيف؟ والتربة قد دنست بفعل تتابع نمو بذور الشر التى ألقيت فيها فأثمرت لنا ناساً يتشابهون فيما ينطوون عليه من إثم وفجور .

يفطن ادونيس إلى الجوهرى فى شعر أبى العلاء وذلك حين يقول :
" يكشف شعر أبى العلاء المعرى عن الغياب الأصلى فى الحياة. فالحياة غائبة جوهرياً- لا الآن وحسب ، بل أمس وغداً. فليس العالم والتاريخ إلا سلسلة من

(١) كمال اليازجي : أبو العلاء ولزومياته ، ص ١١٩ .

(٢) اللزوميات ، ط الحانجي، ج-٢ ، ص ٢٢ .

الغياب الدائم الحضور، وليس الإنسان إلا سقوطاً متتابعاً ينتظر نهايته. هكذا يستعجل أبو العلاء الموت، كأنه يرفض وجوداً يحدده الانتظار " (١).

وحين تصبح الحياة غائبة جوهرياً " لا الآن وحسب، بل أمس وغداً " يصبح طبيعياً أن يتساوى الآن مع أمس مع الغد، ويصبح طبيعياً - من ثم - أن يتساوى ما يحدث الآن بما حدث في أمس وما سيحدث في الغد . حين يصبح العالم والتاريخ "سلسلة من الغياب الدائم الحضور" فإن المعنى أن كل حضور سيؤول إلى غياب ، ومن ثم يتساوى الحضور بالغياب، والحياة بالموت. وحين يرفض أبو العلاء " وجوداً يحدده الانتظار" فإن المعنى هو أن الوجود والعدم سريان.

وكان من الطبيعي أن ينسحب هاجس التسوية الذي تلبس أبا العلاء على رأيه في الأديان ، وذلك حين لم يتعصب لأى منها ، حتى الإسلام ؛ دينه التقليدى ، لم يبد متعصباً له. إن تكوينه الفطرى والمكتسب هياه لأن يتأمل الجذر الذى يجمع بين الأديان جميعاً أكثر مما يتأمل الفروع، ناهينا عن الأغصان وهذا هو السبب فى رفضه للخلاف، سواء بين الأديان المختلفة أم فى إطار الدين الواحد. ففى الإسلام ، مثلاً، نراه " يأسف للخلاف بين المهاجرين والأنصار، ويستتكر الخلاف بين السنة والشيعة... ويأسف لانقسام العلويين وظهور الخوارج ويعرض بالمذاهب الفقهية المختلفة، ويكره اختلافها فى التفسير والتأويل والاجتهاد لأنه أضل الناس" (٢). وهكذا نرى بصره موجهها نحو الأصل الذى يوحد ويؤلف بين ما قد تحمله الفروع من فروقات .

ومثل هذا العقل الذى يتأمل الأصل الموحد ، أكثر مما يتوقف عند الفروع المتعددة لا يملك إلا أن يعجب إزاء اختلاف أصحاب الأديان:

العقلُ يعجبُ للشروعِ تمجُّسٍ	وتحنُّفٍ وتهودٍ وتنصُّرٍ
فاحذروا تدعِ الأمورَ مضاعةً	وانظروا بقلبٍ مفكرٍ متبصرٍ
فالنفسُ إنْ هى أَطْلِقَتْ من سجنِها	فكانها فى شخصِها لم تُحصَرِ (٣)

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣ ، ص ٦٤، ٦٣.

(٢) راجع : كمال اليازجى : أبو العلاء ولزومياته ، ص ١٨٩ ، ١٩٠.

(٣) نفسه ، ص ٤٠٧.

وما دام الخلاف قد بدأ بالشرائع ، فمن الطبيعي أن ينسحب على الكتب التي تمثل هذه الشرائع ، وأن ينسحب كذلك على اختلاف المعتقدات المتصلة بالعادات :

تَلَّتِ النَّصَارَى فِي الصَّوَامِ كُتُبَهَا وَيَهُودُ تَقْرَأُ بِالْقُرَى أَسْفَارَهَا
لَيْسَ الْمَعَاشِرُ سُبِّدَتْ هَامَاتُهَا كَمَعَاشِرِ أَمَسَتْ تَجُمُّ وَقَارَهَا
وَأَعْدُ قَصَّ الظُّفْرِ شِيْمَةً نَاسِكٍ وَالْهِنْدُ بَعْدُ مَطِيلَةٌ أَظْفَارَهَا
مِلَّ لُغْدَتْ فِرْقًا ، وَكُلَّ شَرِيعَةٍ تُبْدَى لِمُضْمَرٍ غَيْرِهَا إِكْفَارَهَا^(١)

ولم يقتصر الخلاف على ذلك ، بل بلغ الأمر حد الاختلاف حول الإله ذاته :

وَجَدْنَا اخْتِلَافًا بَيْنَنَا فِي إِلَهِنَا وَفِي غَيْرِهِ، عَزَّ الَّذِي جَلَّ وَاتَّحَدَ
أَبُو الْعَلَاءِ يَرَى إِلَهَا وَاحِدًا صَدَرَتْ عَنْهُ كُلُّ الْأَدْيَانِ، بَيْنَمَا أَهْلُ كُلِّ دِينٍ
يُرُونَ لَأَنْفُسِهِمْ إِلَهَا خَاصًا بِهِمْ يَخْتَلِفُ عَنْ آلِهَةٍ غَيْرِهِمْ. وَحِينَ نَتَابَعُ الْقِرَاءَةَ بَعْدَ
الْبَيْتِ السَّابِقِ نَجِدُ أَبَا الْعَلَاءِ يَرُصِدُ وَجْهَيْنِ آخَرَيْنِ لِلْخِلَافِ؛ أَوَّلُهُمَا أَنْ لِكُلِّ
أَصْحَابِ دِينٍ يَوْمًا خَاصًا بِهِمْ يَتَقَرَّبُونَ فِيهِ إِلَى اللَّهِ، وَثَانِيَهُمَا اخْتِلَافُ مَوْقِفِ
الْأَدْيَانِ مِنْ شَارِبِ الْخَمْرِ :

لَنَا جَمْعَةٌ ، وَالسَّبْتُ يُدْعَى لَأَمَةٍ أَطَافَتْ بِمُوسَى ، وَالنَّصَارَى لَهَا الْأَحَدُ
فَهَلْ لِبَوَاقِي السَّبْعَةِ الزُّهْرُ مَعَشَرٌ يُجْلُوْنَهَا مِمَّنْ تَنْسَكُ أَوْ جَحَدُ
تَقَرَّبَ نَاسٌ بِالْمُدَامِ ، وَعِنْدَنَا عَلَى كُلِّ حَالٍ ، أَنْ شَارِبُهَا يُحَدُّ^(٢)

واضح أن أبا العلاء يسخر في البيت الثاني ، وذلك حين يتساءل إن كان هناك أقوام آخرون يقدسون ما تبقى من أيام الأسبوع.

إن قراءات أبي العلاء الفلسفية جعلت بصيرته تتوجه لرصد القانون العام الذي يجمع الجزئيات، أو التركيز على البؤرة التي تجتمع عندها أعلى درجة تكثيف للأشعة المتناثرة، أو التوقف عند الأصل الذي يجمع الفروع، يحدث هذا في السياسة والاجتماع والأخلاق، كما يحدث في الأصل والمصير، والأديان والمذاهب، كما يحدث في قضايا الوجود والكون والفساد، والجبر والاختيار.. كما

(١) نفسه ، جـ ١ ، ص ٣٦٨ . تسبيد الرأس : حلق شعره. الوفر : الشعر إلى شحمة الأذن.

(٢) نفسه ، ص ٢٨٨.

يحدث في رد الفروع المتعددة إلى أصل واحد، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالإنسان، أم بالأهواء التي تتطوى عليها:

تَضَرَّعَ النَّاسُ عَنْ أَصْلٍ بِهِ دَرَنُ فَالْعَالَمُونَ ، إِذَا مَيَّرْتَهُمْ ، شَرَعُ
وَالْجَدُّ أَدَمُ، وَالْمَثْوَى أَدِيمُ ثَرَى وَإِنْ تَحَالَضْتَ الْأَهْوَاءُ وَالشَّرْعُ^(١)

وإذا كانت آراء أبي العلاء في لزومياته يمكن أن ترد إلى أصولها في الفلسفات اليونانية أو الهندية أو الفارسية ، فإنها يمكن أن ترد بدرجة أقل إلى النزعات الفلسفية الدخيلة مثل: المشائية والدهرية والسوفسطائية^(٢). لذا نراه يكرر ويؤكد ما سبق أن قال به من تعدد الفروع ووحدتها الأصل:

تَضَرَّعَتِ الْأَشْيَاءُ وَالْأَصْلُ وَاحِدٌ وَمَنْ حَلَبَ الْغَيْثَ الَّذِي دَرَّ مِنْ رِسْلٍ^(٣)

والأصل الواحد هو ذاته المجرى الواحد في قوله :

جَرَى النَّاسُ مَجْرَى وَاحِدًا فَلَمْ يُرَزَّقِ التَّهْذِيبَ أَنْثَى وَلَا فَحْلُ^(٤)

لقد تبلورت فلسفة أبي العلاء ، أو إن شئنا الدقة ، رؤية أبي العلاء ، لتصبح قادرة على النفاذ إلى الوحدة التي تجمع الأشئات، أو الأصل الواحد الذي يضم جميع الفروع، أو المجرى الواحد الذي يضم كل الروافد، ولئن بدت الفروقات بين الفروع أو الروافد في حالة النظر إليها منفصلة ، إلا أن هذه الفروقات تعود لتذوب عندما ترتد الفروع إلى أصلها، والروافد إلى مجراها ، فتبدو - حينئذ كل الأشياء سواء .



١٢- شعراء وجوديون سابقون:

لقد جاء صوت أبي العلاء بلورة لكل الشعر العربي الوجودي الذي أطال التأمل في الحياة والموت وقضايا المصير؛ ومنه بالذات هذا الشعر الذي يفطن إلى ما في الأشياء المتباعدة من تقارب وتواشج قد يصلان إلى درجة "التسوية" ،

(١) نفسه ، جـ ٢ ، ص ٨٦ . شرع: سواء ، شرع: شريعة ؟

(٢) د. كمال اليازجي: أبو العلاء ولزومياته ، ص ١٩٩ : ٢١١ .

(٣) اللزوميات ، ط الخانجي ، جـ ٢ ، ص ٢١٨ . الرِّسْلُ : اللبن .

(٤) نفسه ، جـ ٢ ، ص ١٧٥ .

وللتوضيح نختار من هذا الشعر ثلاثة نماذج تمثل ثلاثة عصور أدبية متتالية: الجاهلي فالأموي فالعباسي.

يقول طرفة بن العبد^(١) معبرا عن معاناته الوجودية من خلال الارتكاز على صيغة "أرى" التي يحاول من خلالها أن ينفذ إلى ما وراء الجدر:

أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ	كقبر غوي في البطالة مفسد ^(٢)
تَرَى حُثُوتَيْنِ مِنْ تَرَابٍ عَلَيْهِمَا	صفائح صم من صفائح منضد ^(٣)
أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكَرَامَ وَيَصْطَفِي	عقيلة مال الفاحش المتشدد ^(٤)
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ	وما تنقص الأيام والدهر ينقص ^(٥)
لَعُمْرِكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى	لما لطول المرخي وثنياء باليد ^(٦)
سَتُبْدَى لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا	ويأتيك بالأخبار من لم تزود
وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبْعَ لَهُ	بتاتا، ولم تضرب له وقت موعيد ^(٧)

ويقول مروان بن الحكم^(٨) مُسَوِّيًا بين الحاضرين والغابرين:

هَلْ نَحْنُ إِلَّا مِثْلُ مَنْ كَانَ قَبْلَنَا	نموت كما ماتوا ونحيا كما حيوا
وَيَنْقُصُ مَنَا كُلُّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ	ولا بد أن نلقى من الأمر ما لقوا
نُؤَمِّلُ أَنْ نَبْقَى وَكَيْفَ بَقَاؤُنَا	فهل الأولي كانوا مضوا قبلنا بقوا
فَتُوا وَهُمْ يَرْجُونَ مِثْلَ رَجَائِنَا	ونحن سنفنى مرة مثل ما فنوا

(١) راجع: شرح المعلقات السبع للزوزني ص ٦٣ : ٧٣.

(٢) النحام - البخيل - الغوي : الضال

(٣) الحثوتان: مفردا الحثوة وهي المرتفع من التراب. والمعنى أنه يرى المساواة بين قبري البخيل والجواد - صفائح: حجارة.

(٤) يعتام: يختار - العقائل: مفردا عقيلة وهي المرأة الكريمة ذات الحسب - الفاحش المتشدد: شديد البخل.

(٥) ينفد: ينتهي.

(٦) الطول: الحبل الطويل الذي تُربط به الدابة لترعى، الثني: الطرف.

(٧) البتات: ثوب المسافر، لم تضرب له: لم تبن له، يقول الله تعالى "ضرب الله مثلا" أي بين.

(٨) راجع الأبيات في المقدمة التي كتبها أبو العلاء للزوميات. شرح لزوم ما لا يلزم، ج ١، ص ٤٤.

ويقول المتنبي (١) :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانِ	وعناهم من شأنه ما عَنَانَا (٢)
وَتَوَلَّوْا بَعْضَةَ كُلِّهِمْ مِنْ	هُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا (٣)
رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِي	هِ ، وَلَكِنْ تُكَدِّرُ الْإِحْسَانَا (٤)
كُلَّمَا أَتَيْتَ الزَّمَانَ قَنَاءً	رَكَّبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ سِنَانَا (٥)
وَمُرَادُ النَّفُوسِ أَصْغَرُ مِنْ أَنْ	تَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانِي (٦)
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُلَاقِي الْمَنَاءَا	كَالْحَيَاتِ وَلَا يُلَاقِي الْهَوَانَا (٧)
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لِحَيٍّ	لَعَدَدْنَا أَضْلَلْنَا الشَّجْعَانَا
وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدٌّ	فَمِنْ الْعَجْزِ أَنْ تَمُوتَ جَبَانَا

ولئن كنا نفطن بعد قراءة أبيات المتنبي إلى الوشيجة الفكرية القوية التي تصلها بأبي العلاء لا سيما في الأبيات الثلاثة الأولى التي تشير إلى وحدة المصير الذي يجمع بين السابقين والحاضرين ، وبالطبع اللاحقين، إلا أننا نفطن أيضا إلى (ديباجة) المتنبي الشعرية التي لا يرقى إلى مستواها إلا جسارة أباي العلاء الفكرية. أما طه حسين فقد صحب الرجلين وهو أفضل من يحدثنا عنهما: "المتنبي واضح اللفظ ناصع الأسلوب، وأبو العلاء غامضهما غموضا ما ، والمتنبي حكيم ينتحل الحكمة ويتكلف الفلسفة ، وأبو العلاء حكيم حقا ، وفيلسوف لا يعرف التكلف ولا الانتحال ، والمتنبي متكسب بشعره ، وأبو العلاء لم يذق لشعره ثمرة مادية في حياته. والمتنبي على رفعة قدره وعزة نفسه، محب للدنيا

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، جـ ٢ ، ، ص ٢٣٧.

(٢) عناهم : أهمهم.

(٣) تولوا بغصة: ما أخذوا منه إلا غصة في القلوب .

(٤) لياليه: أى ليالى الزمان، تكدر : تفسد .

(٥) القنأة: قصب الرمح ، السنان: نصله.

(٦) أى أن ما نطلبه من الزمان أصغر من أن نتقاتل بسببه .

(٧) كالحات: عابسات.

متها لك عليها، قد مدح الملوك والأمراء والوزراء لنيل الثروة، أو الإمارة. وأبو العلاء مبغض للدنيا، زاهد فيها، مزدرٍ لطلابها، ولقد ظل أبو الطيب يكدح طول حياته في طلب الدنيا حتى قتلته، بينما ظلت تكدح في طلب أبي العلاء حتى قتلها" (١). هذه المقارنة التي تعمدنا إثباتها هي دليل آخر على ما يذهب إليه أبو العلاء من التسوية بين المتناقضات؛ إذ رغم ما بين الشاعرين من تناقض بين إلا أنهما يجتمعان عندما يعالجان قضية مصير الإنسان. حين يكون المجال متصلا بقضايا الحياة، فكل شاعر مذهب، ولكل وجهته، لكنهم إذا ما صدقوا التعبير عن قضية المصير فسيكون ائتلافهم أوضح من اختلافهم.

أما أبيات أبي العلاء:

أرى كل خير في الأنام مفارقاً	فلا تأسفن فيها لقلّة خيركا
ودنياك سارت بالأنام مغدّة	فلا فرق فيها بين سيرى وسيركا
أصاح أتدرى كيف بعدك حالها	أجل مثل ما شاهدته بعد غيركا

فإنها تكاد تكون صياغة أخرى لأبيات مروان بن الحكم السابقة؛ ففضلا عن التقائهما في المعنى العام يحسن أن نقارن بين الشطر الثاني من البيت الثاني هنا، والبيتين الأولين هناك، وكذلك البيتين: الثالث هنا والثالث هناك ليتأكد اتصال النسب بين الشاعر اللاحق والشاعر السابق. والمقصود بالاتصال هنا هو الاشتراك في الوقوع على الحقيقة التي يستوى إزاءها البشر جميعا.

وإذا كان أبو العلاء - في محاولته للنفاذ إلى بعيد متأملا المصير - يبدأ في المثال السابق بصيغة "أرى" فإنه يتواصل هذه المرة مع طرفة بن العبد في أبياته السابقة التي يركز فيها على نفس الصيغة لرؤية ما سيكون في ضوء ما كان، وبتداخل الأزمنة تتم التسوية بين الحاضرين والغابرين، الأغنياء والفقراء، الكرام والبخلاء، الغواة والحريصين. وما قول أبي العلاء:

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء، ص ٢٠٩. وعن الفرق بين الشاعرين راجع أيضا ص: ٢٠٩، ٢١٠.

و"مع أبي العلاء في سجنه" ص ٦٩ : ٧٣.

رباً لَحْدٍ قد صار لَحْداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

إلا تطويراً أو تكثيفاً لقول طرفة في بيته :

أرى قبرَ نَحَامٍ بخيلٍ بمالهٍ كقبرِ غَوَى في البطالةِ مُفسِدٍ
تَرى حُثُوثَيْنِ من ترابٍ عليهما صَفَائِحُ صُمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدٍ

أما إذا تحدث أبو العلاء عن نفسه ، بعد وفاته ، فإنه يرى الأمر سواء بالنسبة لجسده ؛ فليكن هذا الجسد قوتا للذباب أو للنيران ، ليكن طعاما للدود الأرض أو لأسماك البحر ، يستوى الأمر لديه :

إن فارقَتْنِي حياتي خِلْتَنِي صنماً ولا يُرَاعُ لِكْسَرِ الهامِسةِ الصنمُ
فاجعلْ عِظامي قِرَى غَبْرَاءَ مظلمةٍ أو قوتَ حمراءِ نارٍ ضوءها سَنَمُ
سَوَى على الجسمِ خُضْرٌ حُوْثُها جَشَعٌ بعد المماتِ وخُضْرُ زُرْقُها تَنَمُ
قَطْعُ البنانِ الذي شَبهَتْهُ عَنَمًا إن ماتَ كالقَطْعِ في قضيبِ هي العَنَمُ
و الغانياتُ وفي آذانها دررٌ كالضأنِ ترعى وفي آذانها زَنَمُ^(١)

لعلنا نلاحظ استخدامه لصيغة "سوى" هذه المرة ليعبر بها عن "التسوية" التي يراها ، فضلا عن استخدامه لأداة التشبيه "الكاف" في البيتين الرابع والخامس ليؤكد هذه التسوية ، إذ يسوى في أولهما بين قطع الإصبع وقطع الغصن ، ويسوى في ثانيهما بين آذان الغانيات المحلاة بالدرر وآذان الأغنام التي قطعت وتركت معلقة بها ، والسياق هنا سيذكرنا بقول الخنساء "إن الشاة لا يضيرها سلخها بعد ذبحها" فبعد الذبح تصبح كل الأمور سواء .

(١) اللزوميات، جـ ٢، ص ٢٦٤. الغبراء: الأرض، ما ارتفع عن وجه الأرض. سوى: بكسر السين وإذا فتحت مُدَّت فيقال: سواء. الخضر: الأولى بمعنى البحار والثانية بمعنى الرياض. الزرق: الذباب. تنم: تنغوط. العنم: شجر لين الأغصان تشبه به أنامل النساء. الزم: ما قطع من الأذن فترك معلقا بها.

لكن الملاحظ أن أبا العلاء وهو يتحدث عن تبديد جسده في البر أو البحر أو الجو معتبرا أن هذا كله سواء لديه - الملاحظ أنه يتحدث بلغة مطمئنة، تختلف كثيرا عن تلك التي يتحدث بها عن قلقه حيا. وهو في هذا يتسق مع ما أكثر الحديث فيه، من أن التفريق والتشتيت أفضل من التجميع والالتئام. فالأولان مدعاة للراحة والأمان:

إذا افترقت أجزاءنا حطَّ ثقلنا ونَحْمِلُ عِبْثًا حين يلتئم الشعبُ
وأمرس ثَوِي راعيكَ وهو مودَّع ولو كان حياً قام في يده قَعْبُ ^(١)
ويتسق أيضا مع استعجاله الموت:

فيا موتُ رُزْ، إِنَّ الحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ ويا نفسُ جَدِّي، إِنَّ دَهْرَكَ هَازِلُ ^(٢)

الناس فريقان: الأول يمثل السواد الشائع، وهو الذى يليه الانهماك فى البدايات عن رؤية النهايات، ناهيك عن تأملها. والثانى يمثل القليل النادر؛ وهو الذى ينشغل بالتفكير فى النهايات وتأملها، ثم يضبط ميزان الحركة فى البدايات وفقا لما انتهى إليه من يقين. وإذا كانت البدايات تتحكم فى الفريق الأول، فإن النهايات هى التى تحكم الفريق الثانى. وأبو العلاء هو بلا شك النموذج المثالى لأفراد الفريق الثانى. ولعل تأمل هذا الأمر يخفف كثيرا من دهشة الكثيرين إزاء ما ألزم به أبو العلاء نفسه على صعيدى: الحياة والفن.

عندما تأمل أبو العلاء نهايته بعد الموت وقد أصبح ذرات ترابية متفرقة، لم يستشعر السعادة عند الحياة بالتئام هذا الجسد أو ببدانته أو بصحته:

إذا كان جسمى للتراب أكيلة فكيف يسرُّ النفس أنى بادنُ ^(٣)

ما دام الموت يصنع هذا، يستوى الأمر لديه فى الحياة، بادننا كان أم هزيلا. والتراب كذلك لا يفرق بين بادن وهزيل.

(١) راجع شرحا أوفى لهذين البيتين فى سياق أعم فى "مع أبى العلاء فى سجنه"، ص ١٩.

(٢) شرح ديوان سقط الزند، ص ٥٨.

(٣) اللزوميات، أو لزوم ما لا يلزم، ج ٢، ص ٣٣١.

وما يَفْرُقُ الترابُ الذي هو آكلٌ لنا بين جسمي بادنٍ وهزيلٍ ^(١)
 ألم يطلق اللحد ضحكته ساخرا من هؤلاء الذين كانوا يظنون أنفسهم
 متباينين في الحياة ، فإذا هم قد اختلطوا وذابوا بعد الموت. إنه تساوى "الأضداد".
 وعندما تأمل أبو العلاء النهاية وتمثلها ، وجد أنه لا فرق بين من قبروا
 تحت الثرى ، ومن لا يزالون يطأونه بأقدامهم :

أعفى المنازلِ قَبْرٌ يُستراحُ به وأفضلُ اللَّبْسِ فيما أعلمُ الكفنُ
 إن الذين على وجه الثرى وطئوا يُشابهون أناساً بعدهم دُفِنوا ^(٢)

لا فرق بين الأحياء والأموات ، ولا فرق بين الأحياء والأحياء :
 لا فرق بين بنى فِهْرٍ وغيرهم فى دولةٍ ، وشهورُ الحلِّ كالحرِّمِ ^(٣)
 ولا فرق بين من انقطع حبل نسله مثل أبى العلاء ومن تكاثروا فى
 الإنسال:

فحالٌ وحيدٍ لم يُخلفْ مناسِباً تشابهُ حالى عامرٍ وتميمٍ
 وجدتُ بنى الدنيا لدى كل موطنٍ يُعدّون فيها شِقْوَةً كنعيمٍ ^(٤)

أنسلُ أو اعقمُ فالتَّوَحُّدُ راحةٌ سيانٍ نجلُكَ والخبيثُ الناسلُ ^(٥)
 فالعقم والإنسال سيان ، وكذا أبناء الأخيار وأبناء الأشرار ، وأيضا الملوك
 على عروشها ، والحيوانات فى أحراشها:
 وسيان ملكاً معشرٍ فى سَنَاهُما وعلجانٍ فى الشَّعْرَاءِ والعلجانِ ^(٦)
 فالغريزة تسيطر عليهم جميعا:

(١) نفسه ، ص ٢١٨ .

(٢) نفسه ، ص ٣٣٣ .

(٣) نفسه . ص ٣٠١ .

(٤) نفسه ، ص ٢٩٩ .

(٥) نفسه ، ص ١٨٢ ، الخبيث : الخبيث والحقير .

(٦) نفسه ، ص ٣٦٨ ، العلج : الحمار الوحشى ، الشعراء : الشجر ، العلجان : نبات .

والناسُ ضأنٌ تساوت في غرائزها يلقون بالأرضِ كفاً كلما افترعوا
لا فضلَ يُحباهُ مخلوقٌ على جهةٍ من حاله ، وتساوى النسرُ والمرعُ^(١)



١٣- من أفق عال :

وما كان لأبى العلاء أن يرى الأشياء - لا سيما المتناقضة منها -
مقاربة أو متساوية لولا هذه الرؤية العالية التى تكسر القشور فى محاولة
للوصول إلى الحقائق الكامنة خلفها ، والتقاط عوامل الاشتراك التى تقرب بينها.
وما كان لأبى العلاء أن يصل إلى هذه الدرجة إلا بعد أن يُحصَل ثقافة كبيرة
بالحياة وخبرة واسعة بناسها. ويلاحظ أن حس التسوية الذى لون رؤية أبى
العلاء لم يكن وليد مرحلة متأخرة من حياته، لأن بذرة هذا الحس كانت قد وُلدت
فى نفسه مبكراً ؛ إذ يطالعنا فى مجموعته الشعرية الأولى "سقط الزند"
بارهاصات، لكن المهم أن هذه الإرهاصات لا تظهر فقط فى القصائد المتأخرة
، ولكنها تظهر منذ القصائد المبكرة التى قالها ولم يكن قد خرج بعد من تحت
عباءة المتنبي وذلك فى مثل قوله:

أفوق البدر يوضع لى مهادُ أم الجوزاء تحت يدي وسادُ ؟
قنعتُ ، فخلتُ أن البدر دونى وسِيانَ التقنعُ والجهادُ^(٢)

وحين يسوى أبو العلاء بين "التقنع" - الذى انتهى به إلى إدارة ظهره
للحياة كلها - والجهاد الذى يتطلب الخروج والمواجهة وتحمل مشاق الحياة
وتبعاتها- حين يسوى بينهما فى هذا السياق الموشى بالنبرة المتنبية ، فإن هذا
يعنى أن بذور "التسوية" كانت قد أُلقيت فى التربة العلانية منذ وقت مبكر ، وأن
هذه التربة كانت مهيأة لاحتضان هذه البذور مع الضمان لها بأسباب البقاء
والاستمرار .

(١) نفسه ، ص ٧٩ ، ٨٠ ، المرع : جمع مرعة ، وهو طائر وديع جميل ملون الريش

(٢) شرح ديوان "سقط الزند" ، ص ٣٤ .

الخاتمة :

هكذا تبدو أهمية ما أطلقنا عليه اسم "صيغ التسوية" في التجربة العلائية ، ورغم ما تشكله هذه الصيغ من مركز ثقل يؤهلها لأن تتخذ مفتاحا للتعرف على الإطار العام الذي يحكم رؤية الشاعر ، فإن أيا من الدراسات التي كتبت عن أبي العلاء - لا سيما اللغوية منها - لم تشر إلى هذه الظاهرة . وفي تقديري أن السبب يرجع إلى المدخل الخاطئ إلى عالم الشاعر؛ وذلك حين تنهمك هذه الدراسات في رصد ظواهر لغوية عامة أو حيادية لا تمثل مرتكزات أساسية أو ظواهر أسلوبية حاسمة تتحدد من خلالها البصمة الأسلوبية للشاعر .

ونستشهد على سبيل المثال بما درس من ظواهر لغوية في أحد هذه الدراسات^(١) لنجد: التخفيف ، الضمير واستخدامه ، صرف الممنوع من الصرف ، الفصل بين المسند والمسند إليه ، المبتدأ والخبر وما في موضعهما ، أساليب التقديم ، الحال والمصدر المنصوب ، إضافة الصفة إلى موصوفها ، إعمال اسم الفاعل ، أفعال التفضيل ، الفعل وصور استخدامه ، الأدوات . وهكذا يمكن القول بأن الدراسة قد جمعت معظم الظواهر اللغوية في اللغة العربية ، وفي ذات الوقت لم تكشف لنا عن خصوصية أية ظاهرة من حيث علاقتها بالمبدع . وبالطبع يمكن أن نتكرر مثل هذه الدراسة حاملة على كتفها نفس الظواهر اللغوية لتسقطها على أي ديوان شعر ، قديما أو حديثا ، جيدا أو رديئا ، بل لعلها تصلح أيضا لأي نص لغوي : أدبي أو علمي ، ذلك أن أي نص لغوي من هذه لا يخلو بطبيعة تكوينه من تلك الظواهر اللغوية المذكورة . لكن ما هي النتيجة التي نصل إليها بعد كل هذا العناء ما دامت الظواهر صماء لا تكشف ولا تدل ولا تشير ؟ . المزعج أن أصحاب هذه الدراسات قد يفتنون إلى شيء من هذا ، لكنهم سرعان ما يتجاهلون . يقول صاحب الدراسة المشار إليها وهو يقدم لظواهره اللغوية : " لا أزعم أن كل ما سيأتي ذكره من ظواهر أسلوبية وتركيبية خاص بالمعري ...

(١) راجع : د. زهير غازي زاهد : لغة الشعر عند المعري ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" ،

بغداد ، ١٩٨٩ .

وإنما الكثير من هذه الظواهر تشترك فيه لغة الشعر عامة ، بل ومنها ما هو في لغة النثر أيضا إذا كان من النثر الفني، إلا أن المعرى قد أكثر من هذه الظواهر الأسلوبية في شعره" ^(١) وبالطبع لم تقل لنا الدراسة كيف كانت هذه الكثرة وعلام دلت.

وأرى أن المدخل الصحيح لمثل هذه الدراسات هو أن يعايش الباحثُ الأديبَ قبل أن يمسك قلمه ، وأن يحسن عشرته، يقترب منه ويألفه ، يتركه ثم يعود إليه ، يعيد قراءته ويقرأ عنه ، ينظر إليه ككل لا كشذرات متفرقة ... عندئذ قد يبوح الشاعر بسرّه أو مفتاحه ، ومفتاحه هذا لا يتمثل في مجموعة من الظواهر اللغوية ، ولكن غالبا ما يكون في ظاهرة واحدة حاسمة تتبلور عندها رؤية الشاعر. ثم ما تلبث هذه الظاهرة أن تجتذب إليها من الظواهر الأخرى ما يدعمها ويساعدها على أداء وظيفتها. يمكن أن تشبه لغة الشاعر بدائرة تستقر في مركزها الظاهرة الحاسمة ، وحول هذا المركز تتعدد الدوائر التي تتسع أقطارها بالتدرج ، وتتولى الظاهرة الحاسمة التعامل مع الظواهر الأخرى حسب احتياجها لكن بعد أن تكون قد حددت مسافات هذه الظواهر قربا وبعدا عنها حسب ما تراه لها من أهمية.

وأبو العلاء في النهاية - مثل شوبنهاور - "رجل جاد لا يحاول أن يملكك ويتراضاك لتقبل فلسفته وتقر نظرياته. وليس من أربه أن يواسيك في همومك ، أو أن يزودك بالنصائح الغالية لتقبل يده في النهاية ، وإنما غرضه أن يصدع بالحق ويبصرك الحياة كما هي حسبما يعتقد" ^(٢) . وهو لا يفرض عليك شيئا ولا يلزمك بشيء، وإنما يلزم نفسه بما يلزم وبما لا يلزم ، وهو يقول رأيه ، وسيان لديه ؛ أن تضع هذا الرأي فوق رأسك، أو تحت قدمك:

"خُذْنِي رَأْيِي وَحَسْبُكَ ذَاكَ مَنْنِي عَلَى مَا فِيَّ مِنْ عِوَجٍ وَأَمْتٍ

(١) المرجع السابق ، ص ٣٧.

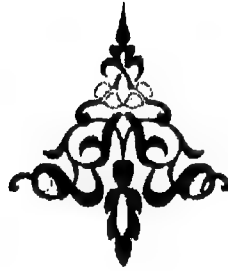
(٢) على أدهم: نظرات في الحياة والمجتمع ، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٧.

وماذا يبتغى الجلُساءُ عندي أرادوا منطقى وأردتُ صممتى
ويُوجدُ بيننا أمدٌ قصيٌّ فأموأ سَمَتَهُمْ وأَمَمْتُ سَمَتِي^(١)

لقد امتحن أبو العلاء الدنيا فتكشفت له على حقيقتها ، وإذا كان أبو
نواس ، أكثر الشعراء تفاؤلا قد قال :

إذا امتَحَنَ الدنيا لبيبٌ تكشَّفتْ له عَنْ عَدُوٍّ فى ثيابِ صديقٍ^(٢)

فإن أبا العلاء هو هذا اللبيب الذى أضجى لا يفرح بصديق ، ولا يعبأ بعدو ،
فهما - فى تقديره - متشابهان ، أليسا هما ابنين لـ "أم دفر" التى قضى أبو
العلاء حياته كلها يهتك سترها ؟ ! .



(١) راجع تعليق طه حسين على هذه الأبيات فى "تجديد ذكرى أبى العلاء" ص ١٣٦ ، وما بعدها .
(٢) أبو نواس : ديوانه . ت : أحمد عبد المجيد الغزالى ، مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٥٣ ، ص ٦٢١ .



صلاح عبد الصبور
والهفارقة بين
الهاضي والحاضر



صلاح عبد الصبور والمفارقة بين الماضي والحاضر

يضطلع هذا المبحث بتحليل قصيدة "أحلام الفارس القديم" ثم قراءة إبداع صلاح عبد الصبور بشكل عام ، لنرى:

أولاً: إلى أى مدى تتبلور فى هذه القصيدة رؤية الشاعر؟

ثانياً: إلى أى مدى تتردد أصداء هذه القصيدة عبر إبداع الشاعر بشكل مجمل؟

وننتهى باستخلاص النتيجة التى يقود إليها البحث. ويحسن البدء بكتابة القصيدة مرقمة السطور : أحلام الفارس القديم^(١)

- (١) لو أننا كنّا كفصنى شجرة
- (٢) الشمس أَرْضَعَتْ عُروْقنا معا
- (٣) والفجرُ رَوانا ندى معا
- (٤) ثم اصْطَبَغْنَا خضرةً مزدهره
- (٥) حين اسْتَطَلَّنا فاعْتَنَقْنَا أذرعاً
- (٦) وفى الربيع نكْتَسَى ثيابنا الملونة
- (٧) وفى الخريف ، نَخْلَعُ الثيابَ ، نَعْرِى بدنا
- (٨) ونَسْتَحِمُّ فى الشِّتَا ، يَدْفَعُنَا حُنُوتًا .



- (٩) لو أننا كنا بِشَطِّ البحرِ مَوْجَتَيْنِ
- (١٠) صُفَيَّتَا من الرُّمالِ والمحارِ
- (١١) ثَوَّجَتَا سبيكةً من النهارِ والزَّيْدِ
- (١٢) اسْلَمَتَا العِنانَ للتيارِ
- (١٣) يَدْفَعُنَا من مَهْدِنَا لِإِلْحَدِنَا معا
- (١٤) فى مشيةٍ راقصةٍ مُدَنَدنةٍ

(١) راجع القصيدة بديوان : أحلام الفارس القديم ص ٤٤ : ٥٠ .

(١٥) تَشْرِينَا سَحَابَةً رَقِيقَةً

(١٦) تَذُوبٌ تَحْتَ ثَغْرِ شَمْسٍ حُلُوهٍ رَفِيقَةٍ

(١٧) ثُمَّ نَعُودُ مُوجَتَيْنِ تَوَآمِينَ

(١٨) أَسْلَمَتَا الْعَنَانَ لِلتَّيَّارِ

(١٩) فِي دُورَةٍ إِلَى الْأَبَدِ

(٢٠) مِنَ الْبَحَارِ لِلسَّمَاءِ

(٢١) مِنَ السَّمَاءِ لِلْبَحَارِ

♦♦♦♦♦

(٢٢) لَوْ أَنَّا كُنَّا نَجِيمَتَيْنِ جَارَتَيْنِ

(٢٣) مِنْ شَرْفَةٍ وَاحِدَةٍ مَطْلَعَنَا

(٢٤) فِي غَيْمَةٍ وَاحِدَةٍ مَضْجَعَنَا

(٢٥) نَضَىءُ لِلْعِشَاقِ وَحْدَهُمُ وَلِلْمَسَافِرِينَ

(٢٦) نَحْوَ دِيَارِ الْعِشْقِ وَالْمَحَبَّةِ

(٢٧) وَلِلْحَزَانِ السَّاهِرِينَ الْحَافِظِينَ مُوثِقِ الْأَحْبَةِ

(٢٨) وَحِينَ يَأْفُلُ الزَّمَانُ يَا حَبِيبَتِي

(٢٩) يَدْرِكُنَا الْأَفُولُ

(٣٠) وَيَنْطَفِئُ غَرَامُنَا الطَّوِيلُ بَانْطِفَائِنَا

(٣١) يَبْعَثُنَا الْإِلَهَ فِي مَسَارِبِ الْجَنَانِ دَرَتَيْنِ

(٣٢) بَيْنَ حَصَى كَثِيرٍ

(٣٣) وَقَدْ يَرَانَا مَلَكٌ إِذْ يَعْبُرُ السَّبِيلَ

(٣٤) فَيَنْحَنِي ، حِينَ نَشُدُّ عَيْنَهُ إِلَى صَفَائِنَا

(٣٥) يَلْقُطُنَا ، يَمْسَحُنَا فِي رِيشِهِ ، يَعْجِبُهُ بَرِيقُنَا

(٣٦) يَرشُقُنَا فِي الْمَفْرَقِ الطُّهُورِ

♦♦♦♦♦

- (٣٧) لو أننا كنّا جناحاً نورسٍ رقيق
٣٨ وناعمٍ، لا يبرحُ المضيق
(٣٩) محلقٍ على ذؤاباتِ السفن
(٤٠) يبشرُ الملاح بالوصول
(٤١) ويوقظُ الحنين للأحباب والوطن
(٤٢) منقاره يقتاتُ بالنسيم
(٤٣) ويرتوى من عرقِ الغيوم
(٤٤) وحينما يجن ليل البحر يطوينا معاً ... معاً
(٤٥) ثم ينامُ فوق قلع مركبٍ قديم
(٤٦) يؤانسُ البحارة الذين أرهقوا بغربة الديار
(٤٧) ويؤنسون خوفه وحيرته
(٤٨) بالشدو والأشعار
(٤٩) والنفخ في المزمار



- (٥٠) لو أننا
(٥١) لو أننا
(٥٢) لو أننا ، وآه من قسوة "لو"
(٥٣) يا هتنتى ، إذا افتتحنا بالمنى كلامنا
(٥٤) لكننا ...
(٥٥) وآه من قسوتها "لكننا"
(٥٦) لأنها تقولُ في حُرُوفها الملفوفة والمشتبكه
(٥٧) بأننا ننكرُ ما خلقتُ الأيامُ في نفوسنا
(٥٨) نودُّ لو نخلعه
(٥٩) نود لو ننساه

- ٦٠ نودُ لو نُعيدُهُ لِرَحمِ الحِياةِ
 ٦١ لكننى يا فتننى مجربٌ قعيدُ
 ٦٢ على رصيفِ عالمٍ يَموجُ بالتخليطِ والقمامةِ
 ٦٣ كونِ خلا من الوسامةِ
 ٦٤ أكسبني التَّغْتِيمَ والجَهَامَةَ
 ٦٥ حين سقطتُ فوقه فى مطلع الصبا



- ٦٦ قد كنتُ فيما فاتَ من أيامِ
 ٦٧ يا فتننى محارباً صلباً، وفارساً هُمَامَ
 ٦٨ من قبلِ أن تدوسَ فى فؤادى الأقدامُ
 ٦٩ من قبل أن تجلدنى الشمسُ والصقيعُ
 ٧٠ لكى تُذلَّ كبريائى الرفيعُ
 ٧١ كنتُ أعيشُ فى ربيعِ خالدٍ، أى ربيعِ
 ٧٢ وكنتُ إن بكيتُ هزنى البكاءُ
 ٧٣ وكنتُ عندما أحسُّ بالرثاءِ
 ٧٤ للبوساءِ الضعفاءِ
 ٧٥ أودُّ لو أطعمتهم من قلبى الوجيعُ
 ٧٦ وكنتُ عندما أرى المحيرين الضائعين
 ٧٧ التائهين فى الظلامِ
 ٧٨ أودُّ لو يخرقُنِي ضياعُهم ، أودُّ لو أضىءُ
 ٧٩ وكنتُ إن ضحكت صافياً ، كأننى غدير
 ٨٠ يَفْتَرُّ عن ظلِّ النجومِ وَجْهَهُ الوضىءُ
 ٨١ ماذا جرى للفارس الهمامُ؟
 ٨٢ انخلع القلبُ وولَّى هارباً بلا زمام
 ٨٣ وانكسرت قوادمُ الأحلامِ

- (٨٤) يا من يَدُلُّ خُطوتِي على طريقِ الدَمعةِ البريئةِ
(٨٥) يا من يدل خُطوتِي على طريق الضحكة البريئة
(٨٦) لُك السلام
(٨٧) لك السلام
(٨٨) أُعطيك ما أُعطِيتُ الدنيا من التَّجريبِ والمهارةِ
(٨٩) لِقَاءَ يومٍ واحدٍ من البكارةِ
(٩٠) لا، ليس غير "انتِ" من يُعيدُنِي للفراسِ القديمِ
(٩١) دون ثمنٍ
(٩٢) دُونَ حسابِ الريحِ والخسارةِ



- (٩٣) صَافِيَةٌ أراك يا حبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن
(٩٤) وحينما التقينا يا حبيبتي أيقنت أننا
(٩٥) مفترقان
(٩٦) وأننى سوف أظلُّ واقفاً بلا مكان
(٩٧) لو لم يُعيدُنِي حُبُّكَ الرقيقُ للطهارةِ
(٩٨) فنعرفُ الحبَّ كفصنَى شجرةِ
(٩٩) كنجمتين جاريتين
(١٠٠) كموجتين توأمين
(١٠١) مثل جناحي نورس رقيق
(١٠٢) عندئذ لا نفترق
(١٠٣) يَضُمُّنا معاً طريقُ
(١٠٤) يضمنا معاً طريق



رؤية عامة :

تشكل القصيدة من ثنائيتين متناظرتين: الثنائية الأولى هي: " الحلم والواقع" أما الثانية فهي " الماضي والحاضر". الحلم بشفافيته وصفائه يناظر الماضي ببراعته وامتلائه. والواقع بتعتميه وجهامته يناظر الحاضر بانكساره وخوائه. يظل الشاعر مشدودا إلى طرفي الثنائيتين الأوليين؛ يلوذ بالطرف الأول (الحلم) تارة، ويجرفه الحنين إلى الطرف الثاني (الماضي) تارة ثانية. وفي المقابل نراه ساخطا على طرفي الثنائيتين الأخيرتين؛ ينكر نفسه في الطرف الأول (الواقع) تارة ، ويتحسر على ما آل إليه حاله في الطرف الثاني (الحاضر) تارة ثانية. ومن خلال المفارقة بين الحلم والواقع مرة، والماضي والحاضر مرة ثانية، تتحرك دراما القصيدة. لكن الملاحظ أن هاتين الثنائيتين تحتويان حشداً من الثنائيات الجزئية، وهو حشد يسهم في بلورة هاتين الثنائيتين بخاصة، وفي تشكيل النص بعامه.

يبدأ الشاعر القصيدة محلقا في جو رومانسي حالم، وذلك من خلال استغراقه فيما يشبه أحلام اليقظة، هذه الأحلام التي تتعدد وتطول؛ تتعدد فلا تقتصر على حلم واحد، بل تمتد لتصل إلى أربعة أحلام، يبدأ كل منها بصيغة "لواننا كنا"، ثم يتشكل كل حلم في صورة نامية ومكتملة بذاتها. لكن اكتمال كل لوحة من اللوحات الأربع بذاتها لا يعنى انفصالها عن اللوحات الأخرى، ذلك أن هذه اللوحات تتجمع في النهاية لتعكس إحساسا واحداً، وما تعدد الصور والتشكيلات إلا من قبيل تأكيد توق الشاعر وشوقه إلى عالم الصفاء والبركة، ثم التأكيد في المقابل - وكما سيتضح عند المضي في قراءة القصيدة - على ضيق الشاعر بواقع التخليط والقمامة الذي يموج من حوله.

تشكل الأحلام الطرف الأول من الثنائية الأولى ، وتسهم هذه الأحلام بقدر كبير في دفع الدماء الرومانسية في بنيتها ، بدءا من البذور اللغوية وانتهاء بالأطراف الدلالية ومرورا بكل القيم الفنية التي يرتفع النص على أكتافها ليصل إلى المكانة التي تليق بالنصوص الخالدة، يتيح الحلم للقصيدة أن تتفتح على عوالم عديدة: عالم الأشجار وعالم البحار وعالم النجوم وعالم الطيور،

لتستخلص من كل منها خلاصة البراءة فيه، لكن القصيدة وهى تتفتح على كل هذه العوالم لا تتداح فى فضاءات هلامية، لتجد نفسها مندفعة فى تيار التعميم، ولكنها تتركز من كل عالم على عنصر، ولأن هذا العنصر دال ويجاد توظيفه، فإنه يلخص عالمه ويومئ إليه، ويضمن للنص تركيزه وتحديده وتجديده أيضا.

من عالم الأشجار يختار الشاعر للحبيبين صورة الغصنين اللذين أرضعتهما الشمس وسقاها الفجر فاستظالا واعتنقا، نراهما يرتديان ثيابهما الملونة فى الربيع، ويتجولان فى فرح لا يفسده الخريف ولا ينال منه الشتاء، ففى قلبيهما من وهج الحب ودفء الحنان ما يجعل الزمان كله ربيعاً.

من عالم البحار يختار الشاعر للحبيبين صورة الموجتين الصافيتين قالبا وقلبا؛ قالبا حين صفتا من شوائب الرمال والمحار، وقلبا حين غمرهما السلام النفسى فأسلمتا نفسيهما لتيار الحياة الآمن جانبه، ليدفع بهما إلى سحابة رقيقة، ما تلبث أن تذوب تحت ثغر شمس رفيقة، فيعودان موجتين تَؤامين يسلمان العنان للتيار، وتظل حياتهما تدور فى إطار دائرة أبدية عامرة سداها الحب ولحمتها العطاء، من البحار للسماء، ومن السماء للبحار.

ومن عالم السماء يختار الشاعر للحبيبين صورة النجيمتين الجارتين اللتين تطلان من شرفة واحدة، وتتماان فى غيمة واحدة، ومن هناك يتواصلان فيضيئان للأحباب، وحين ينطفئ ضوءهما مع أقول الزمان يُبعثان من جديد درتين تتبهر بهما عيني ملك يتجول فى الجنان فيلنقطهما مزيينا بهما مفرقه الطهور.

من عالم الطيور يختار الشاعر للحبيبين صورة جناحى النورس الرقيق الذى لا يكف عن التحليق عاليا هناك على ذؤابات السفن، ليتواصل هو الآخر مبشرا الملاح بالوصول، وموقظا الحنين للأحباب والوطن، يغرق فى عالم الصفاء فلا يقات إلا بالنسيم، ولا يشرب إلا من عرق الغيوم، يُحب ويُحَب، يألف ويُؤلف، يأنس ويؤنس، الغناء غذاؤه، والشعر دواؤه.

فى عالم الأحلام نصبح بإزاء كون سماوى يزخر بكل عناصر السموى؛ إذ الشمس ترضع، والفجر يروى، والسحب تجذب، والغيم يأوى، والملكُ يحنو، والإله يبعث. كون يفيض بكل عناصر الامتلاء حيث الرى والاختضار

والازدهار والاكتساء، وينطوى على كل عوامل الألفة، وبحسبنا الإشارة إلى صيغة "معا" المتكررة في السطرين (٢، ٣) في معرض تصوير إرضاع غصنى الشجرة من ندى الشمس معا، وريهما من ندى الفجر معا، وكذا تكرار نفس الصيغة مرتين في السطر (٤٤) في معرض تصوير الحبيين (جناحي النورس) وقد طواهما ليل البحر معا.. معا. وقبل ذلك ترد نفس الصيغة (السطر ١٣) في معرض الحديث عن الرحلة الأبدية التى تجمع الموجتين حين يدفعهما التيار من مهدهما للحدّهما معا. وبحسبنا الإشارة كذلك إلى تكرار كلمة "واحدة" التى توصف بها الشرفة مرة حيث تطل النجيمتان، وتوصف بها الغيمة مرة أخرى حيث تضطجعان. والصيغتان (معا.. واحدة) تكشفان عن الألفة والالتئام والانسجام الذى يجمع بين اثنتين حتى ليستحيلاّن واحدا، لا يكدر صفاءهما شىء، فعناصر الكون التى تحيط بهما تبارك هذا الحب وتحنو عليه وتمد يدها إليه، إنه كون يموج فى محيط من صفاء وبهاء ونور انعكس على روحيهما وجسديهما براءة ووسامة. يشع عالم الأحلام أيضا بالرغبة فى التواصل والقدرة على العطاء، فالنجيمتان تضيئان للعشاق والمسافرين وللحزاني الساهرين، أما النورس الرقيق فإنه يبشر الملاح بالوصول، ويوقظ الحنين للأحباب والوطن، وهو أيضا يؤانس البحارة ويأتنس بهم. أما غصنا الشجرة فلا ينتظر منهما خيرا ونماء حين تذوبان تحت ثغر الشمس. أما غصنا الشجرة فلا ينتظر منهما إلا الثمار الطيبة، لا سيما وقد رضعنا من ندى الشمس، وارتويا من ندى الفجر، وما تبع ذلك من استطالة فعناق.

إنه عالم متماسك، ملتئم ومتلاحم، وهو لا يبدأ لينتهى ولكن يستمر ويكتب له الغلود، يبدو هذا فى الحلم الأول من خلال الدورة الأبدية للزمان، حيث يكتسى الغصنان (الحبيبان) فى الربيع، ويعريان فى الخريف، ويستحمان فى الشتاء، تظلهما مظلة الحب فى كل الفصول باعثة فى نفسيهما دفئا وفى روحيهما حياة.

وتبدو هذه الاستمرارية فى الحلم الثانى، صحيح أن الموجتين اللتين تشربهما سحابة تذوبان تحت ثغر الشمس، لكنهما تعودان موجتين توأمين، ويظلان خالدين من خلال هذه الدورة الأبدية، من البحار للسماء، من السماء للبحار. وتتواصل الاستمرارية فى الحلم الثالث، إذ ما إن تأفل النجيمتان بأفول الزمان حتى

يبعثهما الإله من جديد درتين في مسارب الجنان يُزَيْنُ بهما مَلَكٌ مفرقه الطهور .
إنه عالم هارب من تخليط الأرض إلى صفاء السماء، ومن ثم نلاحظ أن
حركة العناصر تتجه دائما إلى أعلى ، وهى إن نزلت فلكى تعود لترتفع، فغصنا
الشجرة يستطيلان ويمتدان في حركة تتجه إلى فوق. أما الموجتان فتصعدان حين تستحيلان
سحابة ما تلبث تدور بين البحر والسماء. وأما النجيمتان فحسبهما أنهما يطلان على
الدنيا من هناك ؛ من أعلى، حيث الشرفة مطلع، والغيمة مضجع، وحتى حين
ينطفئان ويستحيلان درتين ملقاتين بين الحصى، يبعث الله لهما ملكا ليزين بهما
مفرقة، أى أنه سيضعهما فى أعلى الرأس.

أما طائر النورس بجناحيه الرقيقين فسراه (محلَقاً) على (ذؤابات) السفن،
وهو حين يخلد إلى الراحة، فسيكون نومه (فوق قلع مركب قديم). إن هذه
الحركة المتجهة دائما إلى أعلى هى محاولات متكررة للهروب من التعقيم
والتخليط السفليين، بحثا عن عالم خال من التكدير؛ عالم قوامه الصفاء والطهر
والملائكية، العفوية والبراءة والتلقائية، الجمال والسلام والأمان، الخلود
والإلتئام والانسجام، الرقة والرفقة والنعومة، الدفء والاكتساء والارتواء.

تنسرب هذه الدلالات جميعا فى ثنايا النص وفى كافة أوردته وشرائينه
وأوصاله، فضلا عن ظهورها على سطحه متمثلة فى بعض الصيغ اللغوية،
فالصفاء مثلا يتبدى فى الموجتين اللتين "صُفِّيتا من الرمال والمحار"، كما يتبدى فى
الدريتين اللتين تبهران المَلَك "فينحنى حين نشدُ عينه إلى صفائنا". وأما الطهر
فيتجلى فى وصف مفرق رأس المَلَك "يرشقنا فى المفرق الطهور" كما يتجلى قبل
ذلك فى فعل الاستحمام المادى للغصنين، والذى يومئ، من بعد، باستحمام
معنوى "ونستحم فى الشتاء، يدفننا حنونا". أما الملكية فتبدو من خلال فعل تتويج
الموجتين "تُوجَّتا سبيكة من النهار والزبد" وأما الملائكية فتتجلى فى هذا الملك
المحتفى بالدريتين "وقديرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل...". وأما العناية الإلهية فتتجلى
فى "يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتين بين حصى كثير". أما البراءة
والتلقائية فتتمثل فى "نخلع الثياب، نعرى بدنا، ونستحم فى الشتاء، يدفننا حنونا".

أما الرقة فقد وردت في وصف السحابة مرة " تشربنا سحابة رقيقة" وفي وصف جناحي النورس مرة أخرى " لو أننا كنا جناحي نورس رقيق".

ويضاف إلى الرقة النعومة " وناعم لا يبرح المضيق". إنه عالم الدفء "يدفننا حنونا" والاكتماء "نكتسى ثيابنا الملونة" والارتواء " الشمس أَرْضَعَتْ عروقنا معا" و " الفجر روانا ندى معا" و النورس " يرتوى من عرق الغيوم" و"يقتات بالنسيم". هو كون يسوده الأمان والاطمئنان والسلام، وها نحن قد شاهدنا الموجتين وقد "أسلمتا العنان للتيار" مرتين، الأولى قبل أن تتبخرا سحابا (السطر ١٢) والثانية بعد أن ذابتا موجتين كما كانتا (السطر ١٨) . يُعطّر جو السلام هذا بمظاهر الفرح سواء تمثلت في " الشدو والأشعار، والنفخ في المزمارة" أم تمثلت في تلك المشية التي توصف بأنها "راقصة مدندنة". في ظل هذا السلام والأمان يصبح الطريق ممهدا للتواصل مع الآخر "تضيء للعشاق .. وللمسافرين .. وللحزاني الساهرين" أما النورس فـ، " يبشر الملاح .. ويوقظ الحنين .. ويؤانس البحارة" وهكذا يشكل الشاعر من خلال الأحلام "يوتوبيا"، غير أن هذه اليوتوبيا ليست سوى العالم النقيض الذي يحياه الشاعر على صعيد الواقع والحقيقة.

وإذا كانت الأحلام تشكل - كما سبقت الإشارة - الطرف الأول من الثنائية الأولى للقصيدة ، فإن الطرف الثاني هو الواقع الذي يستيقظ عليه الشاعر، وذلك حين يهوى من سماوات الأحلام مرتطما بصخرة الواقع ليجد نفسه قعيدا " على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة" ، فنذكر عقب قراءة المقطع الذي يعكس صورة الواقع^(١) الأسباب الواقعية التي ألجأت الشاعر إلى قرع باب الحلم مرة إثر أخرى.

لكن ما إن يفرغ الشاعر من إلقاء ما في جعبته من عناصر المأساة، حتى نراه يهرع مرة ثانية إلى الماضي ليرسم صورة موازية لصورة الأحلام في

(١) يمثل هذا المقطع السطور (٥٠ - ٦٥)

براءتها ومشكلا من خلالها الطرف الأول من الثنائية الثانية^(١)، والتي تكشف عن وضاعة ماضى الشاعر ونضارته، وعن صفائه وبكارتته . ومن الطبيعي أن نراه يكثر من ترديد صيغة "كنت" حتى يصل عددها إلى ست مرات تهيمن من خلالها على هذا المقطع ، وتبرز في نفس الوقت أهميتها كصيغة محورية في تشكيل الحقبة الماضية من حياة الشاعر ، ولبيان أهمية هذه الصيغة يمكن وضعها في هذا الشكل.

- | | | |
|---|---|-----|
| <p>١..... محاربا صلبا، وفارسا همام</p> <p>٢. أعيشُ في ربيع خالد، أي ربيع</p> <p>٣. إن بكيت هزنى البكاء</p> <p>٤. عندما أحس بالثرء ، للبؤساء الضعفاء ، أودُّ لو أطعمتهم...</p> <p>٥. عندما أرى المحيرين الضائعين، ... أودُّ لو يحرقنى ضياعهم</p> <p>٦. إن ضحكت صافياً ، كأننى غدير</p> | } | كنت |
|---|---|-----|

عقب انتهاء الطرف الأول من الثنائية الأولى وجدنا الشاعر يفيق من سحر "لواننا" على صخرة "لكننا"، وها نحن نراه في الثنائية الثانية يرتد من كهوف الماضى السحرية إلى صحراء الحاضر الصخرية طارحا هذا التساؤل الداهل: "ماذا جرى للفارس الهمام؟ وهو تساؤل يكشف عن وعيه بحقيقة مأساته، وذلك حين انتهكت إنسانيته وديست بالأقدام ، وفقد من ثم مظاهر هذه الإنسانية التي كانت تمنحه صفة الفروسية، ويأتى هذا المقطع مشكلا الطرف الثانى للثنائية الثانية^(٢) وهو يصل في نهاية هذا الطرف إلى ذروة دراما القصيدة وذلك حين يعرض الشاعر بيع تجربة العمر لقاء يوم واحد من البكارة ، ويكون بذلك قد بلغ درجة الذروة أيضا في إدانة الواقع. إن التضحية بكل ما اكتسبه الإنسان خلال حياته الطويلة ، لقاء العودة إلى عالم الطفولة موضوع متكرر، ويمس وجدان كل إنسان، إذ ليس ثمة امرؤ لا يشعر - ولو للحظة - بأن ما حصله من

(١) راجع السطور (٦٦ - ٨٠)

(٢) راجع السطور (٨١ - ٨٩).

خبرة قد اقترب به من دائرة الشقاء والتعاسة بقدر ما ابتعد به عن دائرة النقاء والسعادة، ولا بد أن الشاعر العربي القديم قد مر بنفس التجربة حين قال :
 ليت الحوادث باعتنى الذى أخذت منى بحلمى الذى أعطت وتجرىبى^(١)
 ولا بد أن جبران قد استرعى انتباه شاعرنا حين قال : "من يبيعنى فكرا
 جميلا بقنطار من الذهب ؟ من يأخذ قبضة من جواهر لبرهة من حبا؟ من يعطينى عينا ترى
 الجمال ويأخذ خزائنى"^(٢)

أما وليم بليك فقد عرض صفقة مماثلة، كان شاعرنا يتمثل بها. يقول
 بليك: "من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة فى الطريق"^(٣) وينضم إبراهيم
 ناجى إلى هذه القافلة، وذلك حين يصبح مستعدا لأن يدفع عمره كله لقاء لحظة
 البراءة الأولى:

آه من يأخذ عمري كله ويعيدُ الطفلَ والجهلَ القديم^(٤)
 إن الرغبة فى العودة إلى براءة الطفولة تتحول لتتخذ أشكالا متعددة هي
 عند شاعر كإيليا أبى ماضى تساؤلات عفوية مثل:

"أين ضحكى ويكائى وأنا طفلٌ صغيرٌ
 أين جهلى ومراحى وأنا غضٌ غريرٌ
 أين أحلامى وكانت كيفما سرتُ تسيرُ
 كلها ضاعت ولكن كيف ضاعت .. لست أدري"^(٥)

أو تقارير بسيطة مثل:

"إننى أبكى ولكن لا كما قد كنت أبكى
 وأنا أضحك أحيانا ولكن أى ضحك
 ليت شعري ما الذى بدّلَ أمرى ؟ لست أدري"

(١) شرح ديوان النسي ، وضع عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربى، بيروت، جـ ١، ص ٣٩٣ (د.ت)

(٢) النسي : ترجمة ثروت عكاشة . دار المعارف - القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٩ ، ص ١١

(٣) أصوات العصر ، ص ١٢٠ .

(٤) إبراهيم ناجى: وراء الغمام، دار الشروق، بيروت ١٩٨٣، ص ٤٨ .

(٥) إيليا أبو ماضى ، ص ٢٠٨ .

إن هذه النغمة المندهشة هي التي نضجت فيما بعد عند عبد الصبور، ففي حين ظل إيليا أبو ماضي يطرح السؤال مبهورا دون أن يعنى نفسه بالبحث عن إجابة، فإن الشاعر الحديث يتمثل تجربته أكثر، وهو على وعى بالعلاقة الجدلية التي تربطه بواقعه. صحيح أن الشعر لا يبحث عن إجابات لأسئلة ولا عن حلول لمشاكل، ولكن التجربة الشعرية الناضجة تتمثل الموقف الشعري متكاملا وليس مبتورا.

إنه في حين لا يدري أبو ماضي أين ذهب ضحكه وبكاؤه البريئان، فإن "صالح" يعي أن واقعه قد وضع في قدميه الخلاخيل، وفي يديه السلاسل، وألقى في نفسه التعتيم، وفي قلبه الجهامة، ومن ثم فإن القصيدة لا تسير على منوال واحد، بل تتراوح بين الحلم والواقع، والماضي والحاضر، وتجمع في ثناياها ثنائيات الحياة كلها.

لم يعد أمام الشاعر سوى أن يلوذ بمحبوبته بعد أن فقد الأمل في كونه، والثقة في عالمه، معلقا عليها الأمل في أن تعيد إليه براءته التي فقدتها^(١). وتنتهي القصيدة بمزيد من التعلق بالحببية، فهي الوحيدة التي سلمت صافية للشاعر من كون خلا من الوسامة، وعالم أضحي يموج بالتخليط والقمامة، ويظل الشاعر متعلقا بأهداب الأمل، ولئن كان أملا بائسا إلا أنه يعد النتيجة الطبيعية للواقع الذي مهد له وأنتجه^(٢).



بعد هذه الرؤية العامة للقصيدة نتوقف ونحن بصدد تحليلها عند أربعة عناصر هي على الترتيب :

- ١- التراسل اللغوي
- ٢- الفعل وبنية النص
- ٣- وعى اللاوعي
- ٤- منطق الحلم

(١) راجع لحن الختام في السطور (٩٣ - ١٠٤).

(٢) راجع السطور (٩٠ - ٩٢).

١- التراسل اللغوي

تُنقى الألفاظ في القصيدة بعناية فائقة، بحيث تعد كل كلمة لبنة أساسية تساهم في بنائها سواء وهي تشغل مكانها الذي اختير لها، أم وهي تتبادل الإشارات والتراسلات بين أخواتها من اللبنات على القرب وعلى البعد.

استعار الشاعر من عالم النبات صورة الغصنين ، ومن عالم البحار صورة الموجتين، ومن عالم الأفلاك صورة النجيمتين ، ومن عالم الطيور صورة جناحي النورس الرقيق. تتحرك كل صورة من هذه الصور الأربع لتكون رمزاً، لكن الرموز الأربعة تتجمع في النهاية عند بؤرة واحدة، لتوحي بإحساس واحد، هو الشوق إلى عالم البراءة، وهذا العالم يشكل أحد طرفي الثنائية الأولى التي تتشكل القصيدة من خلال الجدل بين طرفيها. أما الطرف الثاني فنستطيع أن نلمحه في صفة "مجرب" التي ينعت الشاعر بها نفسه، وذلك بعد أن يصحو من حلم الأمانى مصطدماً بصخرة الواقع قائلاً:

لكننى يا فتننى مجربٌ قعيدٌ

وواضح أن الشاعر ينطق كلمة "مجرب" بمرارة بالغة، وهي مرارة تفوق حجم الفرحنة التي استتعرها وهو مخدر بنشوة الأمانى والأحلام. ولما كان لهذه الكلمة كل هذا الثقل، فإنها تقف بإزاء كلمة "البراءة" لتشكلا معاً هيكل ثنائية البكارة / التجريب، وهي ثنائية تشكل حدس القصيدة وصميم رؤيتها. لكن هذه الثنائية ليست جامعة، لأن هذين الطرفين ليسا إلا خطين ضمن شبكة من الثنائيات، قد يصح أن يكونا هما أسماك الخيوط في نسيج القصيدة لكن تظل هناك حزمة من الخيوط الأخرى التي تشد هذا النسيج وتجعله متماسكاً، فإذا تأملنا المقطع القصير الذي يصور فيه الشاعر حاضره قائلاً:

"لكننى يا فتننى مجرب قعيد

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة

كـون خـلا سـمـن الوسمامة

أكسبني التعتيم والجهاشة

حين سقطت فوقه في مطلع الصبا"

إذا تأملنا هذا المطلع نجد أن مفرداته تحيل الذهن إلى مفردات مقابلة من عالم الأمانى، بل تحيل إلى دلالة مقابلة يوحي بها عدد من التراكيب. فكلمة "قعيد" فى بداية المقطع وجملة "سقطت" فى نهايته يكشفان عن وضع الشاعر المقعد الكسيع، الملتصق بالأرض، المنكسر الجناح، المحطم الأمانى والأحلام. وهذا المعنى يتقابل مع الدلالات التى تنبثق من السياق اللغوى لعالم الأحلام/ الأمانى. فالحركة فى السياق الأخير (عالم الأحلام) تتجه دائما إلى أعلى لتكشف عن شوق الشاعر إلى "السمو" ومحاولة الخلاص من كل ما يجذبه نحو دائرة "الدنو" والسقوط. فغصنا الشجرة يتحركان إلى أعلى من خلال حركة الاستطالة ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة / حين استطلنا .. والموجتان لا تفتأن تتطلعان إلى أعلى تبحثان، عن سحابة تجذبهما "تشرينا سحابة رقيقة" والنجمتان بمكانهما السامى يمثلان - فى حد ذاتهما - رمزا للسمو، وحتى حين تتطفئان مع انطفاء الزمان، وتصبحان درتين ملقاتين فى عرض الطريق، فإن الشاعر يابى أن يتركهما ليداسا تحت الأقدام، بل يبعث لهما ملكا ينحنى ملتقطا ثم راشقا إياهما فى "المفرق" الطهور، وبهذا يأخذان مكانهما أعلى الرأس. أما النورس فإنه يتطلع هو الآخر إلى أعلى، يبدو هذا من خلال حركته "معلق"، ومن خلال مكان هذه الحركة "على ذؤابات السفن".

وحتى حين يخلد هذا النورس إلى النوم، فإنه لا ينام فى أى مكان، بل :

ينام فوق قلع مركب قديم

والخلاصة هنا أن لفظة "قعيد" وجملة "سقطت" اللتان تساقان فى معرض حديث الشاعر عن "حاضره" تشكلان معا حركة واحدة تتجه إلى أسفل. أما الحركة فى الصور الأربع التى تشكل عالم الأحلام / الأمانى فتتجه إلى أعلى، ومن ثم فإنه يمكن أن نتبين ملامح ثنائية جديدة، هى ثنائية "الدنو/ السمو".



وقد نتساءل ما قيمة لفظة "قديم" التى يوصف بها قلع المركب الذى ينام عليه النورس وذلك فى قول الشاعر : "ينام فوق قلع مركب قديم" وقد يتبادر إلى الذهن أن الكلمة مجرد "نعت" اقتضاه السياق وما أكثر النعوت التى تحشر فى قصائد الشعر - العمودى منه والتفعيلى - دون أن يكون لها ضرورة سوى

ملء فراغ؛ أى فراغ اعترض الشاعر. لكن هذه الصفة ليست من هذا القبيل ، فهي ليست مجلوبة، بل منبثقة من قلب التجربة، وتضيف ظلاً إلى مجموعة الظلال التى تكون الرؤية العامة. فالمركب القديم مصنوع من خشب، أما المركب الحديث فمن حديد. **الخشب/الحديد** يتناظران - على الترتيب - مع ثنائية " **البكارة/التجريب**". والشاعر يرفض التجريب ، ويحن إلى البكارة ، ومن ثم كانت أهمية أن يوصف قلع المركب بأنه "قديم" ، فالقدم هنا يناظر البكارة ، بل إن هذه الصفة هى نفسها صفة الفارس فى عنوان القصيدة "أحلام الفارس القديم" حيث وصف الفارس هو الآخر فى حالة بكارته بأنه "قديم". يجتمع إذن كل من " **الفارس**" و " **القلع**"؛ على صفة واحدة ، وهذا الجمع يشى بالتوحد بين "الفارس" و " **القلع**" فكلاهما رمز للكبرياء والشموخ والصلابة ، وهذا التوحد - هو الآخر - ليس طارئاً على القصيدة ، لكنه ينتمى إلى نفس فصيلة الدم التى تجرى فى شرايينها، بل إن بذور هذا التوحد كانت قد أُلقيت فى تربة القصيدة من أول سطر فيها ، وذلك حين بدأت بصورة تجمع بين الفارس، وغصن الشجرة.

لو أننا كنّا كفصنى شجرة

فهذا الغصن هو نفسه الذى سيصبح قلعا للمركب بعد أن ينمو ويستطيل.



أما كلمة " **القلب**" فقد وردت فى القصيدة بلفظها مرتين ، وبمرادف لها الفؤاد - مرة واحدة. وفى المقطع الذى يتناول الشاعر فيه الحديث عن ماضيه (٦٦ - ٨٠) وردت لفظة "القلب" مرة ولفظة " **الفؤاد**" أخرى ، وعندما انتقل الشاعر من الحديث عن ماضيه إلى الحديث عن حاضره (٨١ - ٨٣) وردت اللفظة مرة واحدة وهذه هى السياقات مقترنة بالمقاطع الواردة بها :

الماضى :

١ - قد كنت فيما فات من أيام

يا فتنتى محارباً صلباً، وفارساً همام

من قبل أن تدوس فى فؤادى الأقدام

٢ - وكنيت عندما أحس بالثرثاء

لبؤساء الضعفاء

أودُّ لو أطعمتهم من قلبى الوجيع

الحاضر : ١ - انخلع القلب

من خلال مقارنة السياق الذى وردت فيه لفظة القلب / الفؤاد فى المقطع الخاص بالماضى بقرينتها فى المقطع الخاص بالحاضر، يتضح أن الكلمة فى السياق الأول " الماضى " تشير إلى القلب فى حالة كونه مشحونا بالعواطف الحارة، ممثلاً بالأحاسيس النبيلة. أما فى السياق الثانى " الحاضر " فقد انخلع القلب ، هذا الذى كان مستودعا يفيض بالعواطف ، تنفذ شحنته وتتطفئ حرارته، وينخلع مخلفا الخواء.

وهكذا تستخدم الكلمة الواحدة (القلب) فى زمنين مختلفتين (الماضى - الحاضر) لتشكل ثنائية الامتلاء/الخواء. لكن لفظة " انخلع " التى يسند القلب إليها تحيلنا على لفظة "نخلعه" فى هذه التركيبية " نود لو نخلعه" والتى يعود الضمير فيها على ما خلفته الأيام فى نفس الحبيين، فتنبلور مفارقة أخرى، وهى أن ما يود الشاعر أن يخلعه (مخلفات الأيام) لا ينخلع، وما يود أن يظل مزروعا بين أضلاعه (القلب) ينخلع، ومن خلال الصراع بين ما يود الشاعر أن يخلعه فيظل مزروعاً، وبين ما يود أن يظل مزروعاً فينخلع، تتحرك دراما القصيدة.

إن الشاعر يبدو كما لو كان مدركاً وواعياً لمسئوليته الكاملة تجاه كل لفظة وكل صوت، وهذه المسؤولية تتجاوز حدود اللفظة فى جملتها إلى ما تحدثه من تراسل مع قريناتها من العناصر اللغوية. كما تتجاوز هذه المسؤولية حدود الصوت فى وحدته اللغوية الصغيرة إلى صداه الذى يتردد فى فضاء القصيدة متجاوباً أو مشتبكا مع غيره من الأصدااء ليكون القاعدة التى ارتكز عليها البناء الصوتى والإيقاعى لهذا العمل الإبداعى.



"انخلع القلب" جملة قصيرة (فعل وفاعل) وردت فى بداية الإجابة عن تساؤل ذاهل من قبل الشاعر بعد وقفة طويلة أمام ماضيه الخصب ، وهذا التساؤل هو :

ماذا جرى للفارس الهمام؟

وتأتى الإجابة معبرة عن واقع الشاعر ، ومفارقة في نفس الوقت لماضيهِ .
"انخلع القلب" هي جملة قصيرة لكنها باهظة ، ثقيلة وحاسمة وهي تبدو -
في الظاهر - تقريرية - لكنها - في العمق - ممثلة ، مكثفة وموحية . "القلب"
هو مستودع العواطف ، وانخلاعه يعنى توقف النبض ، التحجر ، الاستحالة إلى
جسد بلا روح ، يعنى أن الإنسان قد فقد شرف انتسابه إلى عنصره الأدمى ،
وأصبح قطعة صدئة من الحديد . تقف هذه الجملة بثقلها ومرارتها وشدة وطأتها
- في مواجهة صور الماضي المتفجرة عطاءً وسخاءً عبر خمسة عشر سطرًا
(٦٦ - ٨٠) لتشكلا معا المفارقة بين ما كان وما هو كائن من خلال ثنائيات :
الصلابة / الانكسار . الفروسية / الانهيار . المواجهة / الهروب . التفجر / النضوب . يبدو
الشاعر من خلال هذه الجملة الحاسمة أعزلاً من سلاحه القديم الذى فتح له
الطريق إلى دنيا الفروسية حين كان ينبض بين أضلاعه قلب مفعم ببكارة
الحياة ، وبراءة الأحلام .

أليس انخلع القلب يعنى أن الشاعر الذى كان "محاربا صلبا" قد انهار
وانكسر "وانكسرت قوادم الأحلام" ثم أليس انخلع القلب يعنى أن الشاعر الذى
كان "فارسا هماما" قد "ولى هاريا بلا زمام"؟ . وأليس انخلع القلب يعنى أن
الشاعر الذى كان يتعاطف مع العالم ببكائه "وكنت إن بكيت هزنى البكاء"
ويعانق الدنيا بغنائه "وكنت إن ضحكت صافيا" - أليس انخلع القلب يعنى
انطفاء جذوة الضحكة البريئة ، ونضوب العين التى كانت تفيض بالدموع ، فغدا
- بعدئذ - قعيدا فى صحراء الحياة يعانى الظمأ والجوع ؟

من هنا تكتسب جملة "انخلع القلب" مركزيتها وأهميتها . صحيح أن
جملتين أخريين تعطفان عليها مؤكدتين ملامح الفارس الهمام الذى :

"... ولى هاريا بلا زمام / وانكسرت قوادم الأحلام"

استكمالا للإجابة عن السؤال المندهِش :

"ماذا جرى للفارس الهمام؟"

لكن نظل هاتان الجملتان تدوران فى محيط الجملة المركزية الأولى ،
فالقلب هو الذى كان يحرك الفارس الهمام ، ومن الطبيعى أن يترتب على

انخلاع هذا القلب فرار الفارس ثم انكساره، ولكن هذا الترتيب المنطقي في بيان ما تعرض له الشاعر في حاضره بدءاً من انخلاع القلب، وما ترتب عليه من هروب فانكسار -يكشف عن جانب مهم في القصيدة هو إحكام البناء، وذلك حين تنمو التجربة من خلال اللغة نمواً طبيعياً، متسلسلاً ومنسجماً، متدفقاً وقوياً.

يؤكد أهمية جملة "انخلع القلب" أيضاً السطران التاليان اللذان يستتجد الشاعر من خلالهما بمن يذله على طريق البراءة بعد أن ضاع هذا الطريق من قدميه، وهذان السطران هما:

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

ضياح القلب جعل الشاعر يبحث عن هذا القلب ممثلاً في الدمعة والضحكة. أليس القلب كما قلنا هو مستودع العواطف؟، وما الدمعة والضحكة إلا الصورة المادية التي تلخص كل العواطف الإنسانية ممثلة في قطبيها السالب الباكي، والموجب الضاحك؟. لكن السطرين السابقين متماثلان لفظاً، عدا أن كلمة "الدمعة" في السطر الأول قد استبدلت بكلمة "الضحكة" في السطر الثانى. وبهذا يتضمن التماثل اللغوى تقابلاً دلالياً. لكن هذا التقابل ليس تقابل تعارض، بل تقابل تكامل، فليس للدمعة طريق وللضحكة طريق آخر، ولكن طريقهما واحد، هو طريق "البراءة" يؤكد هذا أن الشاعر وهو يبحث عنهما فإنه يبحث في الحقيقة عن شىء واحد، فالدمعة والضحكة ليستا إلا وجهين لحقيقة واحدة هي "البراءة المفقودة". يؤكد هذا الصفة الواحدة التي يجتمعان عندها، وهذه الصفة هي كلمة "البريئة" التي ترد في ذيل السطرين، كما يأتي التكرار اللغوى في السطرين السابقين مسائراً لمشاعر الوجد المنبعثة من قلب مخلوع يتمنى صاحبه أن يعود، إذ إن العودة هي السبيل إلى أن يستعيد الشاعر وسامته ونضارته. إن عودة هذا القلب هي درب الخلاص من سجن العالم الذى "يموج بالتخليط والقمامة" ومن ثم كان الإلحاح والتكرار، التوسل والنداء: "يا من يدل... يا من يدل... طلباً للبراءة من طريق الدمعة مرة، ومن طريق الضحكة أخرى.

كذلك يكشف التكرار عن عناية الشاعر واهتمامه بما يطلبه، وليس ثمة مطلب للشاعر سوى أن يضع قدمه على درب "البراءة" الذى ضاع منه. ولما كان فلك القصيدة يدور حول هذا المطلب، فمن الطبيعى أن يعتمد الشاعر إلى هذا التكرار الذى يعقبه تكرار آخر يتمثل فى صيغة الدعاء "لك السلام" والتى يتوجه بها الشاعر إلى من يدلّه على طريق البراءة، الأمر الذى يكشف عن شوقه العارم إلى هذا الطريق، ويتأكد هذا الشوق فى تكرار دلالي آخر، يتمثل فى هذا القول الذى يصل فيه الشاعر إلى درجة الذروة فى التعبير عن شوقه إلى ضالته "البراءة" وهذا القول هو:

" أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة "

ولا يخفى أن " البكارة" ليست سوى تنويعاً أخرى على " البراءة" وما استخدام هذه المترادفات - إن صح احتواء اللغة على مترادفات - إلا من قبيل الإلحاح على الأمل المرتجى والهدف المنشود.

واختزال الزمن فى "يوم واحد من البكارة" يذكّرنا بالشاعر العربى الحديث الذى يحذف من عمره الماضى والآتى، ويختزل هذا العمر فى اليوم الذى يرضى فيه المحبوب عنه. يقول شوقى مناجياً جارة الوادى :

لا أمس من عمر الزمان ولا غدٌ جُمعَ الزمانُ فكانَ يومَ رضائك^(١)

كما يذكّرنا بالشاعر العربى القديم الذى يختزل المكان (الأرض) فى موضع بعينه، كما يختزل الزمان، لكن ليس فى يوم هذه المرة، بل فى ساعة، وذلك حين يقول:

قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتهونُ الأرضُ إلا موضعاً

تُغربل حياة الإنسان المديدة التى عاشها، وتفرز البقاع العديدة التى جاسها، فلا تبقى له منها سوى ساعة وموضع، مكان وزمان معينين ، أما ما عدا ذلك من مساحة العمر ومساحة المكان فزبد يذهب جفاء، ورماد تذروه الرياح. لكن لماذا هذه الساعة؟ ولماذا هذا الموضع؟ . من المؤكد أنهما قد

(١) ديوان أحمد شوقى: المجلد الأول الجزء الثانى، دار العودة بيروت (د.ت) ص ١٧٩.

"نود لو نخلعه
نود لو ننساه
نود لو نعيدُه لرحم الحياة"

يحاول الشاعر أن يتحرك من خلال "نود لو" في أكثر من اتجاه، تظهر في هذا الرسم:-

لو نخلعه
لو ننساه
لو نعيدُه لرحم الحياة } نود

المفعول في كل من "نخلعه - ننساه - نعيدُه" يعود إلى أمر واحد، وهو هذه "المخلفات" التي تركتها الأيام في نفس الحبيب، والحركة في الاتجاهات الثلاثة، توحى بالرغبة الجارفة في الخلاص من هذه المخلفات، فالشاعر يبذل كل المحاولات ويتحرك في الاتجاهات جميعها ليلقى بهذه المخلفات بمنأى عنه. وعلى هذا فإن تكرار صيغة "نود لو" وانفتاحها على هذه الاتجاهات الثلاثة لا يعد ترفاً لغوياً، لكنه يسجل تصاعد الحركة الدرامية النامية في نفس الشاعر، والتي تصل إلى قممها في السطر الثالث (الأكثر طولاً من سابقه) لكن هذه الحركة ما تلبث أن تهبط فجأة، وذلك حين يدرك الشاعر بوار سعيه حين اصطدم بالواقع الذي فتت أمانيه وبعثر طموحاته:

لكنني يا فتنتي مجرب قعيد

عند هذا الاعتراف الذي يبدأ بالاستدراك، يهبط الخط البياني للحركة الدرامية، والذي كان قد سجل ارتفاعاً ملحوظاً بلغ درجة الذروة. وتأتي صفة "قعيد" بما توحى به من ثقل وهبوط لتؤكد هبوط درجة حرارة الشاعر الدرامية، وقبلها تأتي صفة "مجرب" والحقيقة أن هذه الصفة الأخيرة تكتسب مركز ثقل خاص في القصيدة، فلو كانت القصائد تلخص في كلمات لقلنا إن هذه القصيدة تلخص في كلمتين متقابلتين ومتوازنتين بحيث تمثل كل منهما كفة ميزان، أما هاتان الكلمتان فهما البراءة والتجرب.

إن حركة الشاعر في إطار الأحلام الأربعة تدور حول الطموح إلى البراءة المنشودة. كما أن حركته في المقطع الذي يتحدث فيه عن ماضيه تدور حول البكاء على البراءة المفتقدة. ومن ثم فإن الدافع إلى الحركة في كلا الاتجاهين (الأحلام، الماضي) يتكثف في كلمة واحدة هي " البراءة".

ومأساة الشاعر - كما تعكس القصيدة - تكمن في افتقاده لعالم "البراءة" وسقوطه في عالم " التجريب" ومن ثم تكتسب صفة "مجرب" ثقلها في السياق الذي يتحدث فيه الشاعر عن حاضره. وبعد أن يشخص الشاعر حالته التي تتلخص في الكلمتين الثقيلتين "مجرب قعيد"، يوضح "مكان" التجريب والقعود فيكون :

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة

وبتحديد المكان تلتحم التجربة الذاتية بسياقها الاجتماعي، ويأتي المكان "رصيف العالم" مقترنا بالتخليط والقمامة، فننذكر على الفور صيغة "ما خلفت" والتي أوحى - كما سبق القول - بالمخلفات ذات الرائحة الكريهة، والتي جاهد الشاعر من أجل الخلاص منها، وهكذا تتأزر الألفاظ ليشع كل منها بشعاعه؛ حيث تجتمع كل الأشعة في بؤرة القصيدة، ثم ما تلبث أن تنعكس سارية في أوصال النص، ومن خلال المراوحة بين الانحباس والانعكاس تملأ الألفاظ فضاء القصيدة، مشكلة الأنسجة والأوردة؛ وهاتان تصلان إلى كمال شأنهما عندما يلتحمان مع بقية القيم الفنية. إن الرائحة التي ظهرت على استحياء في البداية، وذلك حين أوماً الشاعر إليها في صيغة "خلفت"، ما لبثت أن تفجرت، وذلك حين انكشف عنها الغطاء تماماً، وبدت بوجهها العريان متمثلة في "التخليط والقمامة". لكن إذا كانت صيغة " خلفت" وإيحاءاتها تتعلق بالشاعر ومحبوبته، فإن " التخليط والقمامة" يتعلقان بالعالم. وعلى هذا يصاب الطرفان (الشاعر والعالم) بأفة واحدة، هي التلوث. التلوث في حالة الشاعر يتمثل في هذه "المخلفات" التي خلفتها الأيام في نفسه وفي نفس محبوبته، وهما يتمنيان معا لو تخلصا منها. والتلوث في الحالة الثانية يتمثل فيما يموج به العالم من تخليط

وقمامة. لكن أى الطرفين جنى على الآخر؟ هل لوث الشاعر العالم؟ أم لوث العالم الشاعر؟ الإجابة نجدها فى السطرين التاليين:

"كون خلا من الوسامة
أكسبنى التعقيم والجهامة"

عندما أصبح وجه العالم دميماً، انسحبت دمامته على ملامح الشاعر فأصبحت هى الأخرى دميمة، معتمة، جهمة. وهنا يتأكد تفاعل الذات بموضوعها، أو الإنسان بالعالم، وتصبح بكاراة الإنسان ووسامته مهددة دائماً بتخليط العالم ودمامته.

ومن ثم فإن واقعية الشاعر جعلته لا يرجع ما أصاب العالم من انحدار القيم وتدهورها إلى قوى غيبية أو قدر مجهول يلهو بهذا العالم، ولكنه يرجع ذلك إلى الإنسان الذى عاش فى هذا الكون، وأبى عليه حمقه إلا أن يلوثه، على الرغم من أن الله قد أسلمه إياه بريئاً طاهراً، يقول الشاعر فى هذا المعنى "إن الله لا يعذبنا بالحياة ولكنه يعطينا ما نستحقه، لأنه قد أسلمنا الكون بريئاً، مادة عمياء نحن عقلاها، فماذا صنعنا به على مدى عشرات القرون، وقد كان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة. لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان. لم يبق لنا على مائدة الحياة سوى الجيف لأنها هى ما نستحق"^(١)

وكلمة "الجيف" هذه تجعلنا نضيف بأن الشاعر يستطيع أن يعيد طزاجة الكلمات المتداولة إلى حد الابتذال إذا أجاد توظيفها وسلکہا فى سياق شعري ملائم "إن اللغة فى حد ذاتها لا حرارة فيها ولا طعم لها"^(٢)، ولكن الشاعر هو الذى يدفع الدماء فى عروقها، ويجدد لها شبابها. مثلاً، ليس أثقل من كلمة "القمامة" على نفس الإنسان العادى، فما بالنا بالشاعر الذى قد نظن أنه يتردد طويلاً قبل أن يسلك هذه الكلمة فى سياق شعري، لكن عبد الصبور يختار هذه

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . ص ١٥٨.

(٢) Turnez (G. H) Stylistics, Penguin Books, England , ١٩٧٥ , P. ٢٣٠

الكلمة بالذات من بين عشرات الكلمات التى تقترب من معناها أو تؤديه، وما ذلك إلا لأنها أقدر من أفراد عائلتها على نقل إحساسه بالواقع^(١).

ومن هذا النمو تتأذر الصيغ اللغوية - سواء وهى مؤنثة أم وهى مختلفة لتشكل دراما القصيدة، وذلك حين تعمل عناصر اللغة فى توافق والتنام، ودقة وإتقان، فهى تحاور وتتاور، تتوازي وتتقابل، وتتشابك وتتعانق، تصعد وتهبط، تغلظ وترق، وتمارس عملها - فى كل هذه الحالات - كفريق رفيع المستوى، باهر الأداء، يتحرك بمنتهى العفوية والتلقائية، وأيضاً بمنتهى الدقة والمهارة. أو هى أشبه بـ "سيمفونية" تحتدم فيها الأصوات، وتتشابك الإيقاعات، لكن من قلب هذا التشابك والاحتدام، ينبع الائتلاف والانسجام.

وهذا يؤكد صدق الناقد العربى القديم "ابن طباطبا" فى قوله: "يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة.. ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض فى معانيها ولا وهى فى مبانيها ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها"، وكذلك يؤكد هذا رأى الناقد اليونانى القديم "أفلاطون" حين يربط بين وحدة الكلام ووحدة الكائن الحى فى تناسقهما وائتلافهما وانسجامهما.^(٢)



٢- الفعل وبنية النص:

وفيما يتصل ببنية العناصر (الكلمات) يلاحظ أن الأفعال تؤدى دوراً مهماً فى تشكيل بنية النص، ونقتصر الآن على بيان دور الأفعال فى الأحلام الأربعة باعتبارها كتلة دلالية متجانسة. فى الحلم (١ - ٨) لا يخلو سطر شعري من

(١) فى لقاء برنامج "دراسات عربية" بإذاعة صوت العرب، ذكرت هذه الكلمة - القمامة - فى معرض الحديث عن رؤية صلاح للعالم، لكنى لاحظت أن الكلمة قد حذفت أثناء إذاعة البرنامج، ومن المؤكد أن مقدمة البرنامج قد رأت من جانبها - أن الكلمة قد تؤذى أذن المستمع، غير مقدرة لطبيعة العلاقة بين الكلمة والسياق.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة،

فعل على الأقل، وذلك رغم القصر النسبي للسطور، لكن المهم هو أن أهمية استخدام هذه الأفعال تتدرج شيئاً فشيئاً في وحداتها التركيبية، فبعد أن تكون السيادة في البداية للاسم، أو للحرف، نجد أن هذه السيادة تنتقل تدريجياً حتى تُعقد في النهاية -وبشكل حاسم - للفعل . لكن سيادة الفعل - في سياقه - تتم على مستويين: النوع والمكان. بالنسبة للنوع ، نجد أن الفعل يرد في صيغة الماضي وذلك في الجزء الأول من الحلم، وبالتحديد في السطور الخمسة الأولى (١ - ٥) ثم يتحول إلى المضارع في الجزء الثاني والأخير (٦ - ٨).

لكن إذا كانت بنية الفعل في الجزء الأول ماضية، إلا أنها تخرج عن معنى المضى وذلك بسبب هذه الأداة (لو) التي تنصدر الحلم وتتحكم في سياقه حتى نهايته، فيتحول الماضى الذى يفترض أنه واقع ، إلى أمنية يتمنى الشاعر أن لو كانت قد وقعت. وتحول الفعل من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع في الجزء الثاني (٦-٨) لا يعنى الانتقال من زمن إلى زمن، ولكن يظل الزمن واحداً، وهو زمن الحلم، غير أن الشاعر كان على حافة الحلم ، وهو يستخدم صيغة الماضى، وكان يؤهل نفسه للدخول في الحلم، وعندما بلغ درجة الاستغراق في هذا الحلم، تحول إلى صيغة المضارع:

"وفى الربيع نكتسى

وفى الخريف ، نخلع

ونستحم فى الشتاء ، يدفئنا حنونا "

وبهذا يتوازي نوع الفعل مع وظيفته، ففي حين مهدت صيغة الماضى للدخول في عالم الحلم، فإن صيغة المضارع نقلت الإحساس بالاستغراق في هذا الحلم. أما تحول الفعل على المستوى المكانى، فيبدو في الجزء الأول من الحلم (١ - ٥) في احتلاله ثلاث درجات كان يتقدم في كل منها خطوة:

١- الدرجة الأولى، أنه أتى في السطر الأول "لو أننا كنا كغصنى شجرة"

متأخراً ، حيث كان واسمها وخبرها تقع خبراً لـ " أن".

كما أتى في السطرين الثانى والثالث خبراً لمبتدأ "الشمس أَرْضَعْتَ " الفجر

روانا"

٢- تقدم الفعل خطوة في المرحلة الثانية وذلك حين أتى في السطر الرابع بعد أداة عطف مباشرة " ثم اصطبغنا.."

٣- وتأتى المرحلة الثالثة بمثابة تنويع لدور فعل الماضى ، وذلك فى السطر الخامس حين يرد فعلاّن معطوفان تصل من خلالهما الصورة إلى درجة الاكتمال: "حين استطلنا فاعتنقنا أذرعاً"

تتحرك الصورة من خلال الفعل، وعندما تصل هذه الحركة إلى ذروتها من خلال صيغة "فاعتنقنا" ينتهى دور الفعل الماضى ويتهىأ الشاعر للدخول فى زمن جديد.

لكن هذا الزمن ليس مناقضا للزمن الأول، ولكنه مكمل له، ومطور - فى نفس الوقت - لنشوة اللحظة الواقعة تحت تأثير الحلم. يتطور الفعل - إذن وتزداد أهميته فى الجزء الثانى (٦ - ٨) ليس بتحوّله إلى صيغة المضارع التى يتم من خلالها استغراق الشاعر فى حلمه فحسب، ولكن هذه الأهمية تبدو - ثانية - من خلال أمرين : التصاعد فى عدد الأفعال ، وتحسين مواقع هذه الأفعال. ويبدو هذا على النحو التالى :

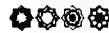
يرد فى السطر السادس فعل مضارع واحد بعد شبه جملة :

" وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة "

أما فى السطر السابع فيرد فعلاّن بعد شبه جملة مشابه : "وفى الخريف نخلع الثياب ، نعرى بدنا" وفى السطر (الثامن) يرد فعلاّن أيضا ، لكن أحدهما يتقدم - لأول مرة - ليحتل موقع الصدارة من السطر فى هذا الحلم:

ونستحم فى الشتاء ، يدفئنا حنونا .

وهكذا تتشكل الصورة حثيثة، ويكون للفعل هذا الدور الحيوى فى تطويرها ودفعها درجة إلى الأمام حتى تصل إلى نهايتها الطبيعية، بل ويتواكب تطور الفعل -سواء بتحوّله من صيغة إلى أخرى، أم بتقدمه من مكان إلى آخر- مع تشكل الصورة ، ويأتى اكتمال الخط الأخير للصورة مواكبا لاحتلال الفعل - للمرة الأولى - موقع الصدارة فى السطر الأخير.



وإذا كانت الأفعال تحتل مواقع متفاوتة في الحلم الأول، فإنها تحتل مواقع متجانسة في الحلم الثاني (٩ - ٢١)، إذ تقع هذه الأفعال في صدر السطور الشعرية دائماً، وذلك عدا فعل الكينونة المتضمن في الوحدة المطلعية المتكررة "لو أننا كنا" وهذه هي الأفعال مقترنة بأرقام السطور الواردة بها:

المضارع	الماضي
١٣ - يدفعنا	٩ - لو أننا كنا
١٥ - يدفعنا	١٠ - صفينا
١٦ - تذوب	١١ - تُوجنا
١٧ - ثم نعود	١٢ - أسلمنا

ويلاحظ أن استخدام الأفعال في الحلم الثاني، يشبه استخدامها في الحلم الأول، وذلك حين وردت هذه الأفعال بصيغة الماضي في الجزء الأول من الحلم (٩ - ١٢)، ثم يتم التحول بعد ذلك إلى صيغة المضارع (١٣ - ١٧). ويلاحظ أن هذا التحول الذي تم في السطر الثالث عشر قد أتى متواكباً مع دلالة معنوية تقتضيه، فالموجتان لا تلجان عالم الحلم (جنة الشاعر) ولوجاً مباشراً إلا بعد أن يتخلصا من الشوائب التي يمكن أن تعكر صفو الجنة المقبلين عليهما. وكذلك بعد أن يتهياً لهذه الجنة بما تستأمله من زينة. أما التخلص من الشوائب فيتم في السطر العاشر:

صُفِّيتَا من الرمال والمحار

وأما التزین فيتم في السطر الحادي عشر:

تُوجَّتا سبيكة من النهار والزبد

وبعد التطهر والتزین يأتي دور الاستسلام للنعيم في السطر الثاني عشر:

أسلمنا العنان للتيار

واستسلام الموجتين للتيار مؤشر على بلوغهما درجة الإحساس بالأمان والسلام. وعند هذا الإحساس المكتمل يتم التحول من التعبير بصيغة الماضي إلى صيغة المضارع، حيث تجاوز الشاعر - كما في السطر الخامس من الحلم

الأول - مرحلة الدخول في الحلم، إلى مرحلة الاستغراق فيه، مما يتيح له أن يندمج في حلمه كما لو كان حقيقة واقعة. وفي اللحظة التي يتم فيها هذا الاندماج يكون التعبير بصيغة المضارع، ويكون التحول منطقياً وموفقاً عندما يأتي في السطر العاشر وعقب صيغة "أسلمتا" في السطر التاسع والتي أوحى باسترخاء الموجتين في قارب الصفاء، بمنأى عن غدر الأيام وتخليط الزمان. بعد هذا الاسترخاء والاستسلام يأتي دور الفعل المضارع الذي يمنح الموجتين فرصة الاندماج الكامل في الحلم، وتستحيل حياتهما كلها إلى دورة أبدية "من البحار للسماء، من السماء للبحار"، وهذا كله يأتي عقب استسلامهما للتيار:

١٣. يدفعنا من مهدنا للحدنا معاً

١٤. في مشية راقصة مدندنة

١٥. تشربنا سحابة رقيقة

١٦. تذوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة

١٧. ثم نعود موجتين توأمين

وعند السطر (١٧) نتوقف، فعنده قد اكتملت رحلة الموجتين منذ أن استعدتا لها (١٠، ١١) ثم استسلمتا بعدها للتيار (١٢) الذي يدفعهما في مشية راقصة من مهدهما للحدهما (١٣، ١٤) إلى أن استحالتا سحابة رقيقة ما تلبث أن تذوب تحت ثغر الشمس، ثم تعود الموجتان كما بدأتا موجتين توأمين (١٥): (١٧).

واكتمال هذه الرحلة يترافق مع اكتمال طريقة التعبير عنها، ولهذا يكون السطر (١٧) هو آخر السطور التي اكتملت عندها سلسلة الأفعال المضارعة التي اندفعت منذ السطر (١٣) على هذا النحو:

"يدفعنا، تشربنا، تذوب، ثم نعود"

لكن اكتمال الرحلة بعودة الموجتين من حيث بدأتا، لا يعنى النهاية، ولكنه يعنى الاستعداد لرحلة جديدة، هي في الحقيقة دورة جديدة تشبه الدورة السابقة، ولذلك نلاحظ أنه عند اكتمال الرحلة في السطر (١٧) يأتي السطر (١٨) تكراراً لسطر سابق هو السطر (١٢): أسلمتا العنان للتيار

ذلك السطر الذى قلنا إنه يمثل ذروة السعادة الصحاحية، بعد الانتهاء من مرحلة التهيؤ، وقبل الدخول فى مرحلة الاندماج فى الحلم، ومن ثم فإن تكرار هذا السطر ذاته مقصود، فمنه كانت البداية الحقيقية للرحلة، وعندما تشرف هذه الرحلة على النهاية، وتستعد لدورة جديدة، فإنها تبدأ من خلال السطر (١٢) الذى يعد آخر السطور التى احتوت على صيغة الماضى، لتندفع الرحلة بعد ذلك مندمجة فى الحاضر / الحلم:

"أسلمتا / تشرينا ، تذوب ، ثم نعود "

وتظل حركة الأبيات (١٢ : ١٧) متكررة:

" فى دورة إلى الأبد

من البحار للسماء

من السماء للبحار

لكن إذا كانت الأفعال فى الحلمين الأول والثانى تبدأ فى سلسلة ماضوية ثم تتداح - لحظة الذروة - فى صيغة المضارع، فإن الأمر يختلف مع الحلمين الأخيرين (الثالث والرابع) إذ ترد الأفعال - بعد صيغة التمنى المكررة " لو أننا كنا" - فى صيغة المضارع مباشرة، ودون إعداد أو تمهيد من جانب صيغة الماضى كما حدث فى الحلمين الأولين، إذ تسير سلسلة الأفعال فى الحلم الثالث على هذا النحو:

لو أننا كنا- نضىء - يأفل - يدركنا - ينطفئ - يبعثنا - يرانا - يعبر -
ينحنى - نشد - يلقطنا - يمسحنا - يعجبه - يرشقنا .

كما تسير سلسلة الأفعال فى الحلم الرابع على النحو التالى :

لو أننا كنا - لا يبرح - يبشر - يوقظ - يقتات - يرتوى - يجن - يطوينا -
ينام - يؤانس - أرهقوا) - يؤنسون .

يلاحظ أن جميع الأفعال فى الحلمين مضارعة عدا فعل واحد ماض فى جملة "أرهقوا" بالحلم الرابع، ويلاحظ كذلك أن جميع الأفعال مثبتة عدا واحد منفى " لا يبرح" فى الحلم الرابع أيضا. فإذا لاحظنا أن الفعل الماضى - أرهق - مسند إلى البحارة " الذين أرهقوا بغربة الديار" وأن هذا الفعل مسبوق بفعل

مضارع هو "يؤانس"، وأن الفاعل المستتر في هذا الفعل الأخير يعود على طائر النورس الذي تصبح مهمته هو أن "يؤانس البحارة الذين أرهقوا بغربة الديار"، وإذا لاحظنا كذلك أن الفعل المنفى (لا يبرح) ينفي عن الطائر صفة سالبة، وهي عدم الاستقرار - إذا لا حظنا ذلك يصبح من حقنا القول إن الحركة في هذين الحلمين تتشكل من خلال السلسلة المتتالية للأفعال المضارعة. وتتأكد أهمية هذه الأفعال حين يحتل معظمها موقع الصدارة في السطور الشعرية، وتتأكد أهميتها كذلك حين نطالعها في سياقها فتبدو مثل سلسلة متصلة الحلقات، كل حلقة تقضى إلى الحلقة التي تليها في ترتيب وتناسق وانسجام، بحيث يستحيل تحويل فعل عن مكانه سواء بالتقديم أو التأخير، وإلا اضطربت الحركة المنسجمة للحلم، والتي من فرط انسجامها تشجعنا على أن نقول إن الشاعر يحلم وهو في منتهى الوعي.

وغياب صيغة الماضي في هذين الحلمين يرجع إلى أن الشاعر كان قد بلغ فيهما درجة الاستغراق والاندماج الكليين، وأنه قد تجاوز مرحلة التهيؤ للدخول في الحلم، تلك التي عبر عنها بصيغة الماضي، وهي مرحلة كانت الحاجة تقتضيها في البداية، أما وقد اندمج الشاعر وأسلم نفسه لتيار الحلم، فإنه لم يعد بحاجة إلى هذه التهيئة التي كانت صيغة الماضي تنهض بها.

ويظل استخدام الشاعر المتواتر والسائع لصيغة المضارع في الأحلام الأربعة بشكل عام متمشياً مع هذا الوجود المصنوع الذي ابتكره ليحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه في واقعه الطبيعي. إن هذه الأفعال تتيح للشاعر أن يمارس حركته بحرية مطلقة، أن يسبح في البحار، وأن يطير في الجو، وأن ينام فوق السحاب، وأن يطل على الدنيا من عل كالنجوم، وهذا هو التعويض الطبيعي لإنسان سيطالعا - عندما ينكشف الغطاء عن واقعه وحقيقته - قعيداً، منخلع القلب، منكسر الجناح.



تبدو اللغة التي يتحدث بها الشاعر في سياق الحلم / التمني مفارقة للغة التي يتحدث بها في سياق الواقع. تتجلى هذه المفارقة في اتصال كل من الفعل والاسم في السياق الأول - الحلم - بـ "تا" المتكلمين، في حين يتصل الفعل في

السياق الثانى - الحاضر - بضمير المتكلم ، والتعليل هو أن الشاعر يحقق من خلال الحلم - فى السياق الأول - ما يتمناه من اتصال وامتزاج بالآخر، لكنه يجد نفسه - وبعد أن سقط من سماء الحلم على أرض الواقع - وحيدا يواجه كونا دميما (خلا من الوسامة)، فيتحول عن التعبير من خلال "نا" المتكلمين إلى التعبير من خلال "ياء" المتكلم، ولنتأمل - أولا- الأفعال ثم - ثانيا - الأسماء التى تتصل بـ "نا" المتكلمين فى السياق الأول:

أولاً : "روانا ، اصطبغنا ، استطلنا ، اعتنقنا ، يدفئنا ، يدفعنا ، تشربنا ، يدركننا ، يبعثنا، يرانا ، يلقطنا ، يرشقنا، يطوينا"
ثانيا: "عروقنا - ثيابنا - حنونا، مهدنا ، لحدنا، مطلعنا ، مضجعنا، انطفائنا، صفائنا، بريقنا".

أما الإعلان اللذان يتصلان بياء المتكلم فى السياق الثانى فهما "أكسبنى ، سقطت" وهما يوحيان فى موقعهما بأن على الشاعر أن يواجه مصيره وحده مادام قد وُجد فى كون أكسبه التعقيم والجهامة حين سقط فوقه فى مطلع الصبا.



٣- وعى اللاوعى :

بدأ صلاح عبد الصبور قصيدته حالما، وقد جاءت أحلامه متعددة وطويلة، ولكن يلاحظ أن هذه الأحلام قد تشكلت بمنتهى الوعى، فهو حين شبه نفسه ومحبوبته - فى الحلم الأول - بغصنى شجرة ، لم يتجاوز هذه الصورة إلى إضافة صورة أخرى تزيد من عدد الصور فحسب ولا تعمق الإحساس، ولكنه جعل من هذه الصور كيانا حيا نابضا يومئ بالحياة الحية المتدفقة التى يتمناها ، ومن ثم فقد دفع فى شرايين هذه الصورة دماء الحياة حين جعل هذين الغصنين يرنوان إلى مصدر الحياة ومنبع النور، فجعل الشمس مرضعة لهما، وبهذا يكون الغصنان قد حصلا على غذائهما، لكن الغذاء يتطلب إلى جانبه "ماء" فتأتى الصورة الثالثة "الفجر روانا ندى معا" وما دام الغصنان / الحبيبان قد طعما وشربا ، فمن الطبيعى أن ينموا ويستطيلا:

ثم اصْطَبَغْنَا خضرةً مزدهره

حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا

وهذا الطول يعنى أنهما لم يعودا مجرد برعمين صغيرين، بل تجاوزا مرحلة الطفولة مما يجعل كل غصن ينجذب إلى جاره فى شوق للعناق "قاعتقنا أنرعا" يكشف هذا العناق عن ألفة داخلية وسعادة نفسية، ويأتى الإطار الخارجى جميلا وملونا ليتلاءم مع الإحساس الداخلى البهيج، ومن ثم فإنه يوكل إلى الربيع هذه المهمة "وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة" وعندما يصل إلى هذا الحد يتذكر أن الربيع زمن محدود، وهو يتمنى أن يمتد ، فيتحدى الزمن، ويقسره على أن يستجيب لأمنيته، فإذا أدبر الربيع بروائه، وأقبل الخريف بجفافه، والشتاء بزمهريره ، يتوسل بالربيع الداخلى، وهو كافٍ ليحول جفاف الخريف ، وبرد الشتاء إلى ربيع:

"وفى الخريف، نخلع الثياب، نغرى بدنا
ونستحم فى الشتاء، يدفئنا حنونا.

وهكذا تنمو الصورة الجزئية لتصبح رمزا، ويمكن - فى ضوء هذا - متابعة نمو الصور الثلاث التالية، وكيف أن كل صورة جزئية تستدعى بدورها صورة أخرى، حتى يكتمل البناء الكلى للصورة / الرمز .

ويلاحظ أن هذا الحلم - كما هو الحال فى الأحلام الثلاثة التالية - يستدعى لغته الخاصة، وذلك حين تأتى هذه اللغة مشابهة للغة الأحلام، وهى لغة تجافى المنطق والعقل، وقد شحن الشاعر لغته بدلالات جديدة، وذلك حين شبه الحبيبين بغصنى شجرة، ثم جعل من الشمس أما ترضعهما، ومن الفجر نهرا يرويهما، ثم تتابع نمو الصورة / الرمز حتى تصل إلى نهايتها الطبيعية حيث تأتلف مع شوق الشاعر إلى عالم بكر. والشاعر - فى هذا السياق ، لا يعتمد ، فى لغته وفى صورهِ - على الذاكرة، ولكنه يبدع لغة جديدة وصورا جديدة؛ فاللغة تتجاوز مستواها الحرفى القاموسى، وكذلك تتجاوز مستوى التقرير والمباشرة، بل تتجاوز التعليل والصور القريبة، وتسير سيرا طبيعيا لتنمو من داخلها كما ينمو النبات، وهنا نكتشف انسجاما من لون جديد، لقد بدأ الشاعر حلمه بالتمنى :

لو أننا كنّا كغصنى شجرة

وبمجرد تواجد المشبه به - غصنا الشجرة - في القصيدة ، فإن أسباب الحياة تتواجد لضمان فرصة النمو لهذين الغصنين. وتنمو اللغة أيضا نموا تلقائيا موازيا لنمو النبات، وهنا يكون الانسجام بين النمو التلقائي للصورة، والانسحاب التلقائي للغة.

الصورة تتحرك في موجات متتالية إذ تتخلق كل موجة من سابقتها ولا تكفى بالسير بجوارها، ويبدأ هذا التيار في التخلق منذ زرع الصورة الأولى / البذرة في القصيدة والتي يتلوها صورة ثانية تعد بمثابة الحلقة الثانية في سلسلة الأحلام:

"لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صُفيتا من الرمال والمحار
تُوجتَا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتَا العنان للتيار
يدفعنا من مهدنا للحدنا معاً
في مشية راقصة مدندنة
تشرينا سحابة رقيقة
تذوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة
ثم نعود موجتين توأمين
أسلمتَا العنان للتيار
في دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

يبدو الشاعر هنا كما لو كان يرسم بالكلمات، يرسم لوحة اسمها " البراءة"، حيث خطوط اللوحة تتكون سريعة متلاحقة، عفوية تلقائية، لتتضافر هذه الخطوط / الموجات مع الحلم / الأمنية. إن الحلم يتحرك من خلال اللاوعي، ومن ثم فإنه ينطلق منسوبا ليعلن عن نفسه، متشكلا بمقاييسه الخاصة، بعيدا عن حدود الواقع والمعقول، وإلا فكيف يصبح الشاعر ومحبوبته موجتين بشط البحر، صفيتا مما شاب الواقع (البحر) من تخليط وقمامة (الرمال

والمحار)، ثم يستسلمان للتيار، في مشية راقصة، حيث تشربهما سحابة رقيقة، ما تلبث أن تذوب تحت (ثغر شمس) حلوة رقيقة، فيعودا - كما بدءا - موجبتين توأمين، ثم تظل هذه الرحلة تدور دورة أبدية من البحار للسماء، ومن السماء للبحار، لتعلن عن حلم الشاعر في أن يظل الحب (الطهر) خالدا.

إن الواقع هنا أصبح واقعا نفسيا، لقد تحرر الشاعر من حرفية الواقع الموضوعي، وأبدع واقعا خاصا به، لكن هذا الواقع النفسي ليس منبت الصلة عن الواقع الموضوعي، بل إن الواقع الموضوعي كان المفجر للواقع النفسي، إن رقة الثاني وسموه كانت بمثابة رد فعل لفظظة الأول ودنوه.

والشاعر يستعير لغة الأحلام / الأمنى، حيث تتطلق الصورة/ البذرة من داخلها متفتحة عن ساقها وما يستتبع من فروع وأوراق وثمار. السياق الشعري هنا مكثف بذاته، مكوّنًا نفسه بنفسه، ليس بحاجة إلى من يرتد إلى الذاكرة ليفتش عن لغة مستعارة، أو صور تراثية.

قلنا : إن الشاعر كان يشكل صور "الأحلام" في قصيدته بعفوية وتلقائية ولكن ليس معنى هذا أن " المهارة" أو " الحذق" قد انحسر عن ضفاف النص ، فالشاعر قد نجح في ضبط هذه المعادلة الصعبة التي غالباً ما تفلت من أيدي كثيرين من الشعراء؛ هذه المعادلة هي أن يبدو الإبداع - في الظاهر - عفويا وتلقائيا ، لكنه - في الواقع، ومن خلال استقراء القيم الفنية للنص- يتضمن جهدا ومعاونة في التشكيل، وأن الجانب العقلي المنطقي كان يقف بكل وعيه خلف هذه العفوية البادية، وبعبارة أخرى ، فإن الشاعر كان يزاوج بين المهارة والإلهام، أو بين الصنعة والتلقائية. لكن المهارة الحقيقية للشاعر تتجلى في أن يخفي "مهارته" لتتجلى عفويته.



وفي الحلم الثالث - كما في الأحلام الأخرى - تبدو الطزاجة والعفوية والإلهام، حيث يتخلق هذا الحلم رؤية، كما تتخلق البذرة نبثا على هذا النحو :

"لو أننا كُنَّا نجيمتين جَارَتَيْنِ

من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

فى غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا
نضىءُ للعشاق وحدهم وللمسافرين
نحو ديارِ العشق والمحبة
وللحزانى الساهرين الحافظين موثق الأوبة
وحين يأفلُ الزمان يا حبيبتي
يدركنا الأفول
وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مسارب الجنانِ درتين
بين حصى كثير
وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل
فينحنى ، حين نَشُدُّ عينهُ إلى صفائنا
يلقُطنا ، يمسحنا فى ريشه، يعجبهُ بريقنا
يرشُقنا فى المَفْرِقِ الطهور"

أول ما يلاحظ على هذه اللوحة / الرمز . أنها تتشكل بعفوية بالغة، وبتلقائية توازى تلقائية الأحلام، فما إن يشبه الحبيبان بالنجمتين الجارتين فى بداية الحلم، حتى يستقر المشبه به (النجمتان الجارتان) . ويصبح هو المركز الذى تنطلق منه كل الخيوط والخطوط التى تشكل لوحة الحلم. لكن يلاحظ أيضا أن المستوى الثانى (الحبيبان) يتشكل هو الآخر وينمو نموا موازيا لنمو المشبه به، وبنفس درجة الحضور.

تعد هذه الصورة " لو أننا كنا نجمتين جارتين" المركز الذى تندفع منه الموجات المتتالية التى تشكل أبعاد الرمز، فتشبيه الحبيبين بالنجمتين الجارتين ، يستتبع أن يكون لهما "مطلعا" يطلان منه على الوجود، وأن يكون لهما - فى المقابل - "مضجعا" يأويان إليه، أما "المطلع" فسيكون "من شرفة" وأما "المضجع" فسيكون "فى غيمة" ، ولنلاحظ هذه الثنائية بين الخارج والداخل ، حين يقترن التعبير الأول (من شرفة) بالمطلع، ويقترن التعبير الثانى (فى غيمة) بالمضجع ، أى أن هاتين الجملتين :

"من شرفة واحدة مطلعنا

فى غيمة واحدة مضجعنا "

تكونان ثنائية ضدية، وذلك حين توضع "من" فى الجملة الأولى مقابل "فى" فى الجملة الثانية ، إذ إن "من" فى سياقها تفيد، ليس ابتداء الغاية، بل انتهائهما، وذلك لأن الحبيين اللذين يطلان من شرفة واحدة، لن يكون بوسعهما أن يتجاوزا هذه الشرفة، لأنها تعد بمثابة المكان الذى يشرفان منه على الوجود.

وهذا يعنى أن "من" توحى بالانفتاح على الخارج، لا سيما حين تقترن بكلمة "شرفة" وفى المقابل توحى "فى" بالتقوقع فى الداخل ، لا سيما حين تقترن بكلمة "غيمة" . وتكتمل حلقة هذه الثنائية حين تقف كلمة "مطلعنا" فى الجملة الأولى، مقابل كلمة "مضجعنا" فى الجملة الثانية.

لكن إذا كانت الجملتان تكونان - من خلال تقابل مفرداتهما- هذه الثنائية، فإن ثمة لفظة مشتركة بين الجملتين وهى "واحدة" ، وهذا يعنى أن ثمة تضاداً وأن ثمة وحدة، يبدو التضاد فى الحركة المتراوحة بين (خروج ودخول) وتبدو الوحدة فى التلازم حين (يخرجان معا ويدخلان معا)، ولا يخفى أن الجمع بين التضاد والوحدة فى سياق واحد يعمق الصورة، ويعطى الشاعر الفرصة ليعيد صياغة العالم على النحو الذى يتمنى أن يراه عليه.

وبعد أن اطمأن الحبيبان/ النجمتان إلى موطنهما، أخذتا يبحثان عن "مهمة" يقومان بها ، وهذه المهمة ستتركز فى عقد أواصر التواصل مع الكون، ولن يكون هذا التواصل من أجل الأخذ، ولا حتى من أجل تبادل الأخذ والعطاء، بل سيكون من أجل العطاء فحسب؛ أما هذا العطاء فيتمثل فى إشعاع الضوء / الحب على الآخرين.

"نضىء للعشاق وحدهم وللمسافرين

نحو ديار العشق والمحبة

وللحزانى الساهرين الحافظين موثق الأعبة "

١. يلاحظ - هنا- أن الفعل المضارع "نضىء" يتوجه إلى ثلاث فئات: العشاق.

المسافرين نحو ديار العشاق.

الحزانى الساهرين الحافظين موثيق الحب والعشق.

وهذا "الكم" يوحى بالرغبة الحميمة التى تجتاح كيان الحبيين / النجيمتين، فى أن يعم ضوءهما على كثير. لكن هذه الفئات الثلاث تجتمع على شعور وجدانى واحد، هو الحب ، فهم عشاق، أو مسافرون نحو ديار العشاق، أو حزانى ساهرون حافظون ميثاق الحب والعشق. وإلحاح الشاعر على هذه الصفة الوجدانية المشتركة دون غيرها من الصفات، يعكس إيمانه بأن الحب هو الطريق الوحيد الذى يجعل الإنسان إنساناً، وهو الذى يرد هذا الإنسان إلى طهره وبكارتته، ومن ثم سنجد - فيما بعد - أن الشاعر ، لا يتردد فى هذا العرض:

"أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة"

بل سيظل ضائعاً ما لم تمتد إليه يد الحب الطاهرة لتنتقذه :

"وأنتى سوف أظل واقفاً بلا مكان

لو لم يعدنى حُبُّكَ الرقيقُ للطهارة"



نلاحظ أيضاً أن الفعل "نضى" الوارد فى السياق السابق؛ سياق الحلم/ الأمنية، وذلك فى قول الشاعر: "نضى للعشاق وحدهم وللمسافرين ..." نلاحظ أنه يتراسل مع القصيدة، وذلك فى ثانيا المقطع الذى يتحدث فيه عن ماضيه:

"وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين

التائهين فى الظلام

أود لو يحرقنى ضياعهم ، أود لو أضىء

وما يهمنى فى هذا السياق هو التعبير "أود لو أضىء" ، ولكى تبدو المفارقة،

يحسن أن نضع السياقين بإزاء بعضهما على هذا النحو:

١- "نضى للعشاق وحدهم .. ولد.. ولد.."

٢- أود لو أضىء"

فى السياق الأول: يتحدث الشاعر بضمير الجمع "نضىء" بينما يتحدث فى السياق الثانى، بضمير المفرد "أضىء". فى السياق الأول كان الشاعر مندمجاً فى عالم الحلم / الأمنية ، محققا التواصل الذى يحن إليه مع الآخر ، ليكون مقدمة لتواصل آخر مع الآخرين نضىء لـ .. وللـ... وللـ... ويتحصن الشاعر بهذين المستويين من التواصل ضد عالم "التخليط" الذى يظل واقفاً فيه "بلا مكان" لكنه فى السياق الثانى يعبر عن الرغبة العارمة التى كانت تجتاح كيانه فى الزمن الماضى؛ زمن البراءة ، كى يتواصل مع الناس، وإن كلفه ذلك أن يحترق من أجل من يضىء لهم ، ولذا تسبق صيغة "أضىء" بحرف التمنى "لو" وفعل الرغبة "أود" وتُسند إلى ضمير المتكلم، لأن الشاعر يتحدث من موقع "الصحو" وليس من موقع "الحلم" كما هو الحال فى الحالة الأولى. فى الحالة الثانية (الصحو) يعبر عما كان يحسه، ويعتمل فى جوانحه، لكنه فى الحالة الأولى (الحلم) كان قد اندمج وامتزج بهذا الآخر الذى يحن إليه ويرى أنه السبيل الوحيد لإعادته إلى بكارته الماضىة وفروسيته القديمة. وبعد أن يؤدى الحبيبان / النجيمتان مهمتهما، حين تفرغ شحنة الضوء التى ألقياها على وجوه العشاق وفى دروبهم، نجدهما يستعدان للنهاية المحتومة، ويوفق الشاعر فى استخدام لفظتى (يأفل - الأفول) فى هذا السياق الذى كانت النجوم تلمع فى سمائه:

وحين يأفل الزمان يا حبيبتي

يدركنا الأفول

النهاية غالباً ما تثير مشاعر الخوف والجزع، لكن الشاعر فى السياق السابق يبدو مطمئناً إلى هذه النهاية، بل يشعرنا بأنه يستقبلها وعلى شفثيه ابتسامة رضا وترحيب، وذلك لإيمانه بأنه جزء من هذا النظام الكونى الذى لا يفلت شىء فيه من قانون الفناء^(١)، فضلاً عن أن الشاعر كان فى لحظة تصالح مع "الزمان" فلا يأس - إذن - من أن يخضع - راضياً - لما يخضع له هذا

(١) يذكرنا عبد الصبور هنا بقول إيليا أبى ماضى

كل نجم إلى الأفول ولكن آفة النجم أن يخاف الأفولا

يراجع "إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر" ، ص ٦٢٥.

الزمان، ولكي تظهر حقيقة إحساس الشاعر لحظة أفول الزمان، نضعه بإزاء موقف المتنبي في قوله :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانِ وَعِنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغَصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانًا^(١)

فرغم أن الشاعرين يسلّمان بحقيقة الأفول أو الزوال، إلا أن المتنبي يسلّم بهذه الحقيقة وهو يستشعر الحسرة على هذا المصير الذي لا يجنى الإنسان من ورائه سوى غصة ، بينما نجد صلاح يستقبل الأفول بتَهَلُّل وفرح:

" وحين يافل الزمان يا حبيبتي

يدركنا الأفول "

لكن الشاعر يعود ليؤكد هذا الأفول بفعل آخر هو " ينطفئ "

" وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا "

وعندما نقرأ السطر التالي، نضع أيدينا على سبب هام من أسباب عدم خشية الشاعر من " الأفول " أو " الانطفاء " وهو أن هذين الأمرين ليسا إلا مقدمة لبعث جديد :

" يبعثنا الإله في مسارب الجنان درتين "

إنها دورة الحياة الخالدة، حيث تظل هذه الحياة متجددة، إذ تُبعث بعد موت، وتتوهج بعد انطفاء، وهى نفس الدورة التى واجهتنا فى الحلم الأول، متمثلة فى دورة الفصول، وتجدد الحياة معها " وفى الربيع نكتسى ... وفى الربيع نخلع ... ونستحم فى الشتاء.. "

وهى أيضا نفس الدورة التى استسلمت لها الموجتان فى الحلم الثانى : " فى دورة إلى الأبد / من البحار للسماء / من السماء للبحار " .

وحين تُبعث النجيمتان فى صورة : " درتين " بين حصي كثير فإن خيال الشاعر يبحث لهما عن مكان لائق بهما حيث يصابان ويخلدان ، فيتهدى إلى

(١) شرح ديوان المتنبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت (د.ت) . ج ٤، ص ٣٦٢.

هذا "الملك" الذى يراها صدفه أثناء عبور الطريق، فيشده صفائهما، فينحنى ليلتقطهما، ثم يخلصهما مما علق بهما من غبار حين يمسحهما فى ريشه، ثم يتأملهما مليا، فيبهره جمالهما وبريقهما، فيرشقهما فى مفرقه الطهور، وهكذا تنتهى رحلة الحبيبين / النجيمتين بأن يوضعا " على الرأس" وليس أى رأس، ولكنه رأس ملك طهور، وبهذا يتوفر فى هذا المكان السمو والطهر، ولنلاحظ كيف تتتابع الأفعال المضارعة - فى هذا السياق - لتعبر عن تتابع الصور فى شريط الأحلام :

وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل
فينحنى، حين نشد عينه إلى صفائنا
يلقطنا، يمسحنا فى ريشه، يعجبه بريقنا
يرشـقنا فى المفرق الطهور

وعلى هذا يمكن القول بأن الشاعر ينسج الأحلام وهو فى منتهى اليقظة أو هو يشكل دنيا اللاوعى وهو فى منتهى الوعى.



٤ منطق الحلم:

تتفرد كل أمنية من الأمنى الأربع بصورة مستقلة لا علاقة لها بالأخرى/ (الغصنان - الموجتان - النجيمتان - جناحا النورس) لكن هذه الصور تلتقى فى النهاية لتوحى بإحساس مشترك هو الحنين الجارف إلى دنيا البراءة. وتصبح هذه الصور أشبه بالتوقعات " حيث نصادف فى القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصلة عن بعضها، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا فى كل مشهد، كأنه يتخذ فى كل مرة قناعا جديدا. حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة، بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة"^(١) وهكذا فإن هذه الصور أو التوقعات منفصلة ومتصلة؛ منفصلة فى التشكيل، متصلة فى الالتقاء عند بؤرة نفسية واحدة.

(١) د/ عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب، مكتبة غريب، ط ٤. ١٩٨٤، ص ١٠٤.

وقد يقال : ما دامت كل صورة من هذه الصور الأربع مستقلة فى تشكيلها وما دامت العلاقة بينها لا تتجاوز الاشتراك فى الواقع النفسى ، فهل يمكن أن نبذل مواقعها بحيث يأخذ الحلم الرابع أو الثالث موقع الحلم الأول مثلاً؟. والحقيقة أن هذا الأمر غير ممكن لأن التدقيق فى قراءة القصيدة يكشف عن خيط رفيع يصل كل صورة بالصورة التى تليها، أى أن هذه التوقيعات، وإن كانت كل منها مستقلة بنائياً إلا أن ثمة صلة عضوية تصل السابقة منها باللاحقة بها بحيث يستحيل تقديم أو تأخير أى منها وإلا اختل البناء واضطرب التشكيل. فالصورة الأولى؛ صورة غصنى الشجرة ، تظل تنمو وتتشكل حتى يكتمل هذا التشكيل فى السطر الأخير :

" ونستحم فى الشتاء ، يدفعنا حنوننا "

فتحيل جملة " نستحم " إلى مكان الاستحمام " البحر " وهى الكلمة التى ستكون إطاراً ترسم داخله الصورة الثانية التى تبدأ على هذا النحو :

" لو أننا كنا بشط البحر موجتين "

وتظل خطوط هذه الصورة تتشكل إلى أن تسلم الموجتان - فى النهاية - العنان للتيار فى دورة أبدية:

" من البحار للسماء "

" من السماء للبحار "

وتكون النقلة من " عالم البحار " إلى عالم السماء مبررة ومنطقية. ومن عالم السماء ينتقى الشاعر نجمتين يشكل من خلال حركتهما الصورة الثالثة حيث تطلان من شرفة واحدة، وتضطجعان فى غيمة واحدة، وتشران ضوءهما على العشاق والمحبين، ثم تتطفئان مع انطفاء الزمان ، فيبعثهما الإله درتين فى مسارب الجنان. وتنتهى الصورة بأن يراها ملكٌ وهو يعبر السبيل:

" فينحنى ، حين نشد عينه إلى صفائنا "

يلقطننا ، يمسحنا فى ريشه، يعجبه بريقنا

يرشقنا فى المفرق الطهور "

فى هذه النهاية ترد - فى سياق واحد - الكلمتان "يلقط - الريش" مما يعد تمهيدا للصورة الرابعة التى سيكون طائر النورس هو الطرف الأساس فيها:

"لو أننا كنا جناحى نورس رقيق"

وعلى هذا النحو تتخلق الصور من بعضها بدقة ولطف، مما يؤكد أن الشاعر يشكل أحلامه بمنتهى الوعى، ويؤكد كذلك ارتباط الأحلام والتحامها وذلك حين يتخلق لاحقها من سابقها، بحيث تبدو الأحلام الأربعة فى النهاية كما لو كانت حلما واحدا لا انفصال بين عناصره. ويأتى هذا نتيجة استغراق الشاعر فى أحلامه، الأمر الذى انعكس على الطريقة التى شكل بها هذه الأحلام، وذلك حين عبر عنها جميعا من خلال مجموعة من الصور التى أتت متتابعة ومتلاحقة ومنسجمة على نحو يؤكد ما قيل من أن التعبير بالصورة يتناسب طرديا مع حدة الانفعال وتأجج العاطفة.^(١)

لكن هذا التشكيل المحكم كان قد انسحب بعد ذلك على القصيدة كلها، يبدو هذا الإحكام فى المقابلة بين الحلم والواقع، وبين الماضى والحاضر، يبدو كذلك فى التراسلات بين عناصر الثنائيات. مما يؤكد أن القيم الفنية للقصيدة تعمل كلها على موجه واحدة فى تألف وانسجام. ورغم هذا الإحكام البنائى فإن أثر الصنعة قد اختفى، والتحم شكل القصيدة بمضمونها ليستحيل إلى رؤية مركزة، ليس للعصر الذى عبرت عنه فحسب، ولكن للحياة أيضا.

إن المعنى الذى قاله الشاعر فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" ليس جديداً، لكنه معنى مطروق من جانب كثير من الأدباء والفنانين، بل إن كثيرا من تجارب عبد الصبور نفسه سواء فى شعره الغنائى أم مسرحه الشعرى هى تنويع على هذا المعنى^(٢)، ويظل الإنجاز الحقيقى للشاعر ليس فى المعنى الذى وصل إليه، بل فى التشكيل الفذ للقصيدة، وهذا يؤكد مقولة تليمة الحديثة "مشكل الشاعر مشكل تشكيل وليس مشكل توصيل، ولا مشكل تجميل، فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن يوصله، وليس ثمة غرض يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة موقف

(١) راجع ٢٤٣. P. ١٩٦٩، David, Diaches, Critical Approaches to Literature, London,

(٢) راجع للمؤلف "شعر صالح عبد الصبور الغنائى" الموقف والأداة، ص ١٠٣: ١٠٧، ١١٥.

فى الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله^(١). لكن تشكيل الواقع هذا ليس رصداً أو انعكاساً ذلك "أن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يقهر - رمزيا - التشكيل التاريخي، ويعيد بناء الواقع الحقيقي، ولذلك فإن الفن - أكثر من أى ضرب آخر من النشاط البشرى - يحرر الواقع من المثل والنمات والجمود^(٢). وهذا ما عبر عنه صلاح عبد الصبور نفسه حين ذهب إلى أن "الشاعر لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة"^(٣) وينقل صلاح عبد الصبور فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" وعيه التاريخي وخبرته الاجتماعية من خلال تشكيل قصيدته التى تؤلف بين ثنائيتي: الحلم / الواقع، الماضى / الحاضر، وهذا البعد التاريخي الاجتماعي الكامن تحت جلد القصيدة، والذي يبدو من خلال تشكيلها هو ما يضيف إلى رومانسية القصيدة البعد الواقعي. ونذكر هنا أن "أداة الفنان الوحيدة هى المواجهة التشكيلية، والعمل الفني تشكيل جمالي لموقف. ولا تصح المواجهة التشكيلية إلا بوعي تاريخي اجتماعي راق، لأن صحتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التقنية والجمالية للجماعة، وهى الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة فى التاريخ، فإذا صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعنى اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان"^(٤).

وهذا الوعي التاريخي الاجتماعي هو ما يُحسُّ بعمق فى هذه القصيدة، وعمق هذا الوعي يتبدى مع أنه ليس ثمة تاريخ ولا اجتماع حاضران حضوراً مباشراً فى القصيدة، لأن الشاعر لم يسمح بولوجهما إلى عالم القصيدة إلا بعد أن صفيا وصهرا فأصبحا (روحا) للتاريخ والاجتماع. وحين يشكل هذا البعد التاريخي الاجتماعي الجانب الموضوعي فى القصيدة، وتشكل الخصائص الفردية للشاعر البعد الذاتى، فإن اندماج البعدين: الموضوعي والذاتي ينتج هذه

(١) د/ عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،

١٩٧٨، ص ١١٥.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٥، وراجع أيضا ص ٨٥، ١١١.

(٣) صلاح عبد الصبور: حياتي فى الشعر، ص ٦٦.

(٤) مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٨٥.

الرؤية التى هى محصلة أثر الواقع على وجدان الشاعر وذلك حين "تنعكس صورة الواقع الموضوعى على الذات، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا. فالفن انعكاس، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا، بل هو إسهام فى التعرف على الواقع، وأداة للشمعة، وسلاح لتغييره. فإذا غامت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته. إن الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع فى صورة جديدة له: صورته الفنية. وهذه الصورة الفنية أكثر كمالاً من (أصلها) لأنها تلم ما بدا مبثرا من عناصره، وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه^(١)". ولقد كان صلاح عبد الصبور واعيا لهذه الحقيقة، وبدا هذا الوعى فى فطنته إلى ماذهب إليه "بندتو كروتشه" من أن "الطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها، وهى خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان.. إن الطبيعة لا حياة لها، بل هى بالتعبير الفلسفى (لا مبالية)، والفن هو الذى يعطيها المبالاة والقصد، فهى تظل "شيئا" حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى صورة"^(٢). ومن ثم ينسجم الإبداع لدى صلاح عبد الصبور مع وعيه النقدي، بحيث يأتى إبداعه تحقيقاً لنظرية الأدب كما وعاءها وتمثلها، ويتواكب العنصران ليغزلا هذا الطراز النادر؛ طراز الشاعر الملهم والمتق. والخلاصة هى أن قصيدة "أحلام الفارس القديم" تمثل أقصى درجة تركيز لإحساس الشاعر بالمفارقة بين الماضي والحاضر، وسنرى الآن كيف أن رؤية القصيدة تسكن مجمل شعر صلاح عبد الصبور.



(١) المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، ص ٦٦.

أصداء قصيدة "أحلام الفارس القديم"

١- (الماضي والحاضر) و (كنّا .. لكنّا)

تبدأ هذه الرؤية في الظهور منذ ديوان الشاعر الأول، فقصيدة "شنق زهران" ليست سوى مفارقة بين زهران الذي "كان" وزهران الذي "أصبح"، الأول يكاد يكون صورة تخطيطية للفارس القديم، والثاني يكاد يكون هذا الفارس بعد أن داسته الأقدام وفقد فروسيته. أما زهران الذي "كان" فيبدو هكذا حاملاً ملامح الفارس القديم :

"كان زهران غلاماً

ويعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

شب زهران قوياً

ونقياً

يطأ الأرض خفيفاً

واليفا

كان ضحاًكا ولوعاً بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء" (١)

ويدور الزمن دورته، وينبهنا الشاعر إلى ذلك عن طريق تكراره للصيغة الشعبية "كان يا ما كان" مقترنة ببعض الأحداث المتتابعة والتي توحى بهذا الدوران، بل الانتقال إلى زمن مختلف هو "حاضر زهران" حيث استحال الماضي البكر إلى حاضر أسود معتم :

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله

كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً .. وغلاماً

كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله

(١) الناس في بلادى، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٨١، ص ١٥، ١٦.

ونمت فى قلب زهران شجيرته
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلها
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلها
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه^(١)

وهكذا تحترق براءة الماضي فى أتون الحاضر، أما صور البراءة فتتمثل فى زهران "الغلام" الذى لم تفسده بعد تجارب الحياة وتصاريف الزمان، زهران الذى لم يزل يحتفظ بوسامته "وعينييه وسامه"، ولم يزل يحيا فى سلام مع نفسه ومع العالم "وعلى الصدغ حمامه" ولم يزل يحتفظ بفروسيته "وعلى الزند أبوزيد سلامه" فضلا عن احتفاظه ببيكارته "شب زهران قويا، ونقيا، يطأ الأرض خفيفا، وأليفا"، وهو كذلك ما زال محتفظا بعفوية الشاعر "كان ضحّاكا ولوعا بالغناء، وسماع الشعر فى ليل الشتاء".

أليست هذه الصفات التى يخلعها الشاعر على زهران هى ذاتها صفات الفارس القديم، وهى ذاتها التى أصبح هذا الفارس يشكو غيابها بعد أن دخل طور الخبرة والتجريب:

لكننى يا فتنتى مجربٌ قعيدٌ
على رصيف عالم يموجُ بالتخليط والقمامة
كونِ خلا من الوسامه
أكسبنى التعتيم والجهامه
حين سقطتُ فوقه فى مطلع الصبا "

(١) السابق ص ١٧ ، ١٨.

زهران يبدو و"بعينيه وسامه" أما الفارس القديم فيتألم — "كون خلا من
الوسامه"، وزهران لم يزل بكرا يحيا فى سلام مع نفسه ومع الكون ، أما
الفارس القديم فإنه يتوسل بمن يدلّه على طريق البراءة ، داعيا له بالسلام :
"يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
لك السلام"
لك السلام"

وزهران الغلام الذى كان يتفجر قوة جسد وحيوية وجدان، هو ذاته
الفارس القديم ولكن قبل أن تدوسه أقدام الواقع الغليظة، وقبل أن تجلده سياط
الشمس والصقيع:

"ماذا جرى للفارس الهمام
انخلع القلب وولى هاريا بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام"

زهران الغلام "كان ضحاكا ولوعا بالفناء.." وكذلك الفارس القديم: "وكننت
إن ضحكت صافيا كأننى غدير.." غير أن هذا الفارس أصبح يتلمس الدروب إلى
هذه الضحكة فلا يجدها:

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

وباختصار فإن زهران الغلام هو البذرة الأولى التى ستنمو لتزهر
الفارس القديم. أما زهران المجرب الذى نمت فى قلبه شجيرة ساقها سوداء مثل
طين الحياة، زهران الذى رأى النار — فيما بعد — تحرق البراءة ممثلة فى
الحقول والأطفال — زهران هذا هو أيضا صورة تخطيطية للفارس ولكن بعد
أن سقط على رصيف الحياة منكسر الجناح لتزلّ كبرياؤه، وتُداس مشاعره
ويُكسر وجدانه.

وتعد قصيدة "أناشيد غرام" فى الديوان الأول أيضا إرھاصة لقصيدة
"أحلام الفارس القديم" بحيث يمكن اعتبارها ممثلة لفترة المخاض الذى انتج —
فيما بعد — القصيدة المذكورة بشكلها الناضج وموقفها المكتمل . يبدأ الشاعر

برسم أربع صور للحبيبة، وهى صور قريبة من الصور الأربع التى صدر بها الشاعر قصيدته "أحلام الفارس القديم" وذلك رغم بساطتها وجزئيتها، يقول الشاعر :

"يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما
يا رشفة على ظلما
يا طائرا مغرداً مرنماً"^(١)

إن العناصر المكونة للصور فى القصيدتين تكاد تكون واحدة. لكن المهم هو المقطع الأخير من هذه القصيدة، حيث يتمنى الشاعر أن يرتبط بحبيبته رباطاً أبدياً، إذ يرى فى هذا الحب المنفذ الوحيد إلى عالم الطهارة والخلال من أدران الواقع فيقول:

"لحنُ الختام يا حبيبتي هو السلام والدعاء
وأن تكونى لى إلى الأبد
وأن نعيشَ هذه الأيامَ طاهرينَ شامخينَ
ممزوجة أقدارنا فى كاسةٍ نعبها معا
وحينما يكون قلبك الكبير جنب قلبي
فالبحرُ لا يفصلنا
والنار لا تخيفنا
وكل شيء يا حبيبتي يهون
ما دمت لى .. إلى الأبد"^(٢)

وحين نتأمل قول الشاعر وهو يتمنى أن يمتزج قدره بقدر حبيبته فى كأس واحدة، ندرك على الفور أن هذه الصورة الجزئية قد تطورت فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" وأنها كانت نواة للصور الأربع المركبة التى يشكل كل منها حلماً من أحلام الشاعر.

(١) الناس فى بلادى ص ٨٣.

(٢) نفسه ص ٨٨.

لكن الأكثر أهمية ما ورد في المقطع الرابع حين يفر الشاعر من جهامة الأيام التي لا تسعف حبه "... ولا الأيام مسعفة حبي" إلى دنيا الأحلام فيتصور القمر والنسيم رسولين من قبله للحبيبة يبتانها أجمل أناشيد الغرام، ولكنه يفيق على ضراوة الواقع، ويصرح لنا الشاعر هنا بما أوماً به في "أحلام الفارس القديم" من أن هذه الأحلام ليست سوى مخدر يستعين به على مرارة الأيام:

"حبيبتي ! أتضحين ؟ إنها أحلام ...

ما أجملَ الأحلامَ
مثلنا، لمن يُمرُّهم شجى الأيام"^(١)

والحقيقة - لا الحلم - وكما تبدو من خلال قصيدة "يا نجمي الأوحده" هي أن الشاعر وحبيبته ليسا سوى قزمين، أو قطين أليفين، والمسئول - كما يرى الشاعر - هو الزمن/الأيام التي يشكو منها مر الشكوى. يقول مخاطباً حبيبته:

وسنجلسُ في الركنِ النَّائِي .. قَطِينِ أَلَيْفِينِ
مَقْرُورِينَ
نتَحَسَّسُ ما أَبْقَتْ أَيَّامُ الذَّلِ على وَجْهِ المَكْدُودِ
وعلى خَدَيْكَ مِنَ الأَلَمِ المَمْدُودِ"^(٢)

وبضيف

يا نجمي ...
فلنَتَنَاجَ وَلنَتَحَسَّسُ ما أَبْقَتْ أَيَّامُ الذَّلِ
ولأن الأيام مريضه
ولأن الليلَ الموحشَ يُؤَلِّدُ فيه الرعب
تعتل كليمات الحب"^(٣)

ثم يضيف متحدثاً عن نفسه وحبيبته بضمير الغائب
لضحتْ أَيَّامُ الرَعْبِ رِواءَهُمَا حتَّى شاهَا
وذوى في عَيْنَهُمَا زَهُوَ الفِطْنَةِ

(١) نفسه ص ٨٨.

(٢) نفسه ص ٧٦.

(٣) نفسه ص ٧٥.

والمجد الكاذب

عريا من بزة هذا العصر المشهود

لكن الأيام ليست منفصلة في سياقها عن العالم، فالعلاقة بينهما جدلية
تلقى بظلمها على كآبة الحبيين والتي هي جزء من كآبة العالم :

"يا نجمي! يا نجمي الأوحده

ما زلنا - مازال العالم ...

مازال كئيبا - مازالا" (١)

يبدو الإحساس بفداحة ثقل العالم وكآبته من خلال تكرار فعل
الاستمرارية. وهو عندما قال "مازلنا" الأولى، لم يردفها بخبر، ولكنه ألحق
الخبر بـ"مازال" الثالثة التي استتر اسمها، لكننا نفهم أنه العالم عندما صرح به
ملحقا بـ"مازال الثانية". ودلالة هذا أن كآبة الحبيين ليست سوى انعكاس لكآبة
العالم، فكآبتهما ليست نابعة من نفسيهما بل مفروضة عليهما. إن تكرار فعل
الاستمرارية على النحو السالف يشي بأن الكآبة قد أناخت بكلكها على كون
الشاعر:

"كون خلا من الوسامه

أكسبني التعتيم والجهامه

حين سقطت فوقه في مطلع الصبا" (٢)

كذلك يبدو إدراك الشاعر ارتباط مصيره بمصير العالم الذي يحيا فيه
من خلال قوله :

"هذا يوم مكرور من أيامي

يوم مكرور من أيام العالم" (٣)

إن الشاعر يريد أن يقول، إذا كان العالم الذي نعيش فيه منحطاً، فلن
يستطيع أحد أن يتسامى. وهو يكاد ينثر شعره السابق حين يقول: "إذا كانت

(١) نفسه ص ٧٥.

(٢) أحلام الفارس القديم، دار الشروق، بيروت، ط ٤، ١٩٨١ ص ٤٧.

(٣) تأملات في زمن جريح، دار الشروق، بيروت، ط ٣، ١٩٨١، ص ٢١.

حياتنا قدرة، فلن نستطيع أحد أن يكون نظيفا... والحياة قدرة بلا شك، والقذارة المتراكمة على وجهها هي هذه المذابح في فيتنام والكونجو وغيرها من بلاد العالم، والبنور المتقيحة على جسدها هي المرتزقة في أفريقيا، والنازية الجديدة في بافاريا، والتعذيب في السجون واضطهاد المخالفين في الرأى في كل مكان^(١)

موقف الرفض من العالم إذن يركز على هموم إنسانية، وينهض على ما أصاب هذا العالم. إن الشاعر يرفض العالم من أجل عالم جديد، حدد سماته في قوله المرتفع النبرة :

"العالم الذى يريد

يريد للرجال أن يعانقوا الرجال دون حقد

العالم الذى يريد

يريد للنساء أن يغضن وادعات

فى أذرع الأزواج والأحباب والأبناء

العالم الذى يصبح الأطفال ... نورة الأمل

بنغية الحنان والدمى ، وبالقيل

ويالعالم السعيد ، واحة الأجيال

فى سعيها، قوافل الأجيال، نحو عالم سعيد " ^(٢)

ولعل أبرز الصيغ التى يعبر بها الشاعر عن المفارقة بين الماضى والحاضر هي الفعل الماضى "كان" متبوعا بأداة الاستدراك "لكن" وتتعدد صور هذه الصيغة حسب نوع الضمير، فمرة "كان .. لكنه.." وثانية " كنا .. لكننا.." وثالثة "كنت .. لكننى" لكنها جميعا تكشف عن انهيار الحاضر وسقوطه بإزاء تماسك الماضى وسموه. يرسم الشاعر صورة لصديقه "نبيل" وهي أشبه ما تكون بصورة زهران فى صباه. يكشف تكرار الفعل "كان" فيها - بالإضافة إلى تكرار حروف المد خاصة الألف- عن شجون الشاعر الذى يتوقف عن الاسترسال فى الحديث عن ماضى الصديق فجأة ومستدركا بعبارة خاطفة مثل الموت:

(١) رحلة على الورق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٦١ .

(٢) الناس فى بلادى ص ٩٦ .

"كان اسمه... نبيل"
وكنّت في محبتي أدعوه بلبلى الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادي
.. حبتين ، حبتين
فحبة لجوعه ، وحبة تذكّار
وفى الأصيل كان يهدل اللقاء غنوتين
فغنوة لأهلنا ، وغنوة للدار
لكنه مضى ...^(١)

أما صيغة " لو كنا .. لكنا " فتعنى استحالة تحقق أية نتائج لعدم حضور أية مقدمات، إذ تظل هذه المقدمات مجرد وهم، يقول الشاعر من قصيدة " كلمات لا تعرف السعادة " فى ديوانه الثانى:

لو كنا نعرف أن نفرح فرحة طفل غُفِلَ القلب
عرف الدنيا حبا ينمو فى ظلة حب
لأذبنا الضرحة فى أكواب الأحاب
لكنّا حين ضحكنا أمس مساء
رنت فى ذيل الضحكات
نبرات بكاء "^(٢)

إنه الشوق الذى يجتاح كيان "الفارس الحديث" حين يحن إلى براءة الطفولة التى تتمثل هنا فى فرحة الطفل الغافل قلبه عما يموج به العالم من تخليط وقمامة، والقلب الغافل هنا تلخيص لكل صور البراءة التى رسمها الشاعر فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" عندما كان ينعم مع حبيبته فى أجواء الصفاء ومناخات البكارة، وإذا كانت القصيدتان تلتقيان فى صميم الرؤية، فإنهما كذلك تلتقيان فى طريقة التعبير، وذلك حين يعبر الشاعر بصيغته الأثرية عن

(١) نفسه ص ٩٧.

(٢) أقول لكم ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ، ص ١٩.

المفارقة بين الماضي والحاضر، سواء أكانت هذه الصيغة هي "لو أننا - لكننا" أو "لو كنا.. لكننا"

وحين يقول الشاعر هنا :

لو كنا نعرف أن نزرع فرحة طفلٍ غفل القلب
يلوح قوله هناك :

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة^(١)
وحين يناشد النسيان هنا بقوله :
"يا نسيان ، اجمع ذكرانا ، واقدفها فى البحر"
يلوح قوله هناك :

"... بأننا ننكر ما خلفت الأيام فى نفوسنا
نود لو نخلعه
نود لو ننساه
نود لو نعيده لرحم الحياة"^(٢)

إن ثقل وطأة الواقع على الشاعر يجعله لا يقتصر على مناشدة النسيان لجمع ذكرياته وما خلفته الأيام فى نفسه ليقدف بها فى البحر فحسب، بل يكرر "تيمة العودة" إلى رحم الحياة، ليولد من جديد طاهرا بكرا مثل طائر الفينيقي حين يبعث من الرماد المتخلف عن حرقه. يقول :

"لو كنا نملك أن نتمنى .. ثم نجاب
ونعود لنولد ثانية .. أحباب
نلقى الحب جديدا غضا
لم يعرف قلبانا من قبل لقانا خفقا
لو كنا نملك أن نحيا فى قمصان الغيب المسدلة
الأكمام
حتى تدنينا الأيام

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٨ .

(٢) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٧ .

لو كنا نملك

... ما ناشدنا النسيان " (١)

وتشكل قصيدة "زيارة الموتى" (٢) تنويعاً أخرى على نفس التجربة؛ تجربة المفارقة بين "كنا" و"أصبحنا" ففي أيام البراءة كانت الصلة حميمة بيننا وبين أمواتنا وكان لدينا من الوقت والتهيؤ النفسى ما يدفعنا لزيارتهم والاستئناس بهم، وجمع أشات الذكريات التى جمعتنا وإياهم، كان لدينا الوقت للجلوس فى أحضان المقابر، نكسر الخبز والشجون، ونساقى الدمع والأنين، ولم نكن نفترق إلا على وعد بقاء. يعبر الشاعر حتى عن فساد العلاقة وتهتك الصلة بينه وبين موته من خلال بيان المفارقة بين ماضى هذه العلاقة وحاضرها:

"كانت أطيا فكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة"

أما اليوم

"أصبحت لا تأتون إلينا رغم الحب الظمان"

وبعد أن كنا :

"ندبر فى منحيات الساعات هنيهات"

نلتاقم فيها

"أصبحنا لا نلتاقم إلا يوم العيد"

وبعد أن كنا نلملم أهداب الذكرى ونجلس فى أحضانكم، أصبحنا نتمل ونعتذر:

" لكن ضجيج الحاضرة الصخريه

لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن "

وبعد أن كنا نشم طراوة أنفاسكم ونتدفأ فىكم وتتدفأون بنا لم يعد لدينا الوقت لأن:

" نطبع أوجهكم فى أنفسنا

ونلم ملامحكم

ونخبئها طى الجفن "

(١) أقول لكم ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) ترجع القصيدة فى ديوان "تأملات فى زمن جريح" ، ص ٤١ ، ٤٤ .

إن ماضى الشاعر مازال يرتبط بالفروسية، حيث القلب البكر العامر
بالمشاعر الدافئة والعواطف الجياشة؛ تلك التى كان يمتلك منها رصيذا كبيرا
يجعله قادرا على التواصل حتى مع عالم الموتى. أما حاضره فهو حاضر الجفاف:
"حتى صرنا أحطابا محترقات

حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان
حتى جف الدمع المستخفى فى أغوار الأجفان"

هنا صار الإنسان، بل صار المجتمع كله كتلة من الأحطاب المحترقة
حين جفت منها مياه العواطف التى كانت تصلها بالآخر حيا وميتا. لقد جفت
المياه التى كانت تروى مشاعر الإنسان فتحفظ عليها طراحتها وقدرتها أن تحس
وتتعاطف وتتواصل. وكانت النتيجة هى أن جف نسغ الحياة من خدود الأوراق
لتصبح جافة مجعدة لا تصلح إلا طعاما للنيران. إنها الصورة نفسها؛ صورة
الفارس القديم الذى فقد وسامته حين سقط على رصيف "كون خلا من الوسامة"،
وحين أضحى يعيش خريف الحياة، بعد أن فقد الربيع حيث كان إن بكى يهزه
البكاء، وكان يتواصل مع البؤساء حين يحس تجاههم بالثناء. إن جفاف الدموع
هنا هى موازاة لنضوب ضحكات ودمعات الفارس القديم. وكذلك انخلاع قلبه،
وانكسار أجنحته، واستسلامه لما يموج به رصيف العالم من تخليط وقمامة.

إن نضوب الدموع، أو اختفاءها، أو جفافها، هو رمز للسقوط وهو ما
تعرض له الملاح فى قصيدة "الظل والصليب"

"ملاحنا هوى إلى قاع السفين واستكان
وجاش بالبكاء بلا دمع، بلا لسان" ^(١)

كما تعرض له "الفارس القديم" حين "سقط" من عوالم نضارته وبكارته.



إن المفارقة بين ما كان وما هو كائن تجربة إنسانية يشترك فيها الناس -
بله الشعراء - وإن تفاوتوا فى درجة اهتمامهم بها وإتقانهم فى التعبير عنها.
فنجد شاعرا معاصرا مثل أمل دنقل يتعرض لنفس التجربة، فهو حين يتطلع إلى

(١) أقول لكم : ص ٦٨.

صورته أيام كان صبيا، ويطالع ما كان يتمتع به من طهر وعذوبة، ينكر انتماء هذه السمات إليه ويحس بغربة تفصله عن إنسان الصورة فكأنه لم يكنه يوما. يقول أثناء تأمله صورة الطفل الذي كانه:

"أو كان الصبى الصغير أنا؟

أم ترى كان غيري؟

أحدقُ

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمى الآن لى

والعيون التى تترقق بالطيبة

الآن لا تنتمى لى

صرتُ عنى غريبا

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمى"^(١)

والمازنى ، لم يفلت هو الآخر من الإحساس نفسه، فهو يكتب "إبراهيم الثانى" بعد "إبراهيم الكاتب" ورغم أن الاسمين قناعان يتخفى وراءهما المازنى، إلا أن التغير الطارئ على التسمية يوحى بإحساس الكاتب بأن ثمة تغييرا قد طرأ عليه، وكأن "إبراهيم الثانى" إنسان ثان وبالتالى فهو مختلف عن "إبراهيم الكاتب". والمازنى نفسه يقول: "إبراهيم هو إبراهيم الكاتب أو كانه على أصح القولين، ثم تغير جدا، ولو أمكن أن يلتقى الإبراهيمان ، لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف."^(٢) ثم يردف المازنى هذه الكلمات بأبيات له تحمل نفس المعنى:

إنى أرانى جلت وانتسخت	مع الصبى ، سَورة من السُورِ
وصرتُ غيرى، فليس يعرفنى	إذا رَأنى - صبأى ذو الطررِ
ولو بدا لى لبت أنكره	كأننى لم أكنه، فى عمُرى

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولى ، القاهرة (د.ت)، ص ٣٠٧.

(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى : إبراهيم الثانى ، ط دار الشعب، ١٩٧٠ ، ص ٥.

كأننا اثنان ليس يجمعنا فى العيش إلا تشبث الذكر
مات الفتى المازنى، ثم أتى من مازن غيره على الأثر
إن موقف إنكار الشاعر لوجود أية صلة بين ذاته الحاضرة وذاته القديمة،
لا ينبغى أن يفهم على أنه مجرد إحساس الشاعر بالفارق بين كونه مجربا فاهما
لفنون الحياة والأعيبها ومنحنياتها وأساليبها الماكرة، وبين ذاته القديمة التى لم
تعرف المكر ولا الخداع، وبالتالي الإحساس بعدم الانتماء إليها، بل إنه تعبير
عن عدم انتمائه للعالم الذى أنجب قيما وعادات يرى الشاعر فيها اعتداء على
إنسانيته وفروسيته، ومن ثم فإنه يؤثر الفرار ، وغالبا ما يكون هذا الفرار إلى
دنيا الأحلام أو عالم الخيال، لعله يجد فيهما العزاء عن قسوة العالم وخشونته،
وهذا شاعر يلوذ بالخيال لينتزع منه الرقة، أو كما يقول :
إننى بالخيال أنتزع الرقة من قسوة الزمان المريع^(١)



٢- العودة إلى الماضى :

فى ظل الحاضر المحبط، يتمنى الشاعر أن يعود إلى صفائه القديم وما
تكرار صيغة " العودة " وما يدور فى إطارها من دلالات إلا نتيجة العجز عن
التصالح مع معطيات الواقع. فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" يفصح الشاعر
عن رغبته فى التخلص مما خلفته الأيام فى نفسه، بقوله:

" نود لو نخلعه

نود أن ننساه

نود لو نعيده لرحم الحياة "

ورغم عجزه عن تحقيق ما يود، فإنه لا يبنى يكرر الرغبة فى العودة،
ولكن ليولد هذه المرة من جديد:

" لو كنا نملك أن نتمنى .. ثم نجاب

ونعود لنولد ثانية .. أحباب " ^(٢)

(١) على محمود طه: شرق وغرب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٠.

(٢) أقول لكم . ص ١٩.

وحين يَتمنى الشاعر أن "يعود" ليولد ثانية، فإنه يؤكد أنه ينكر نفسه الجديدة. ويمكن أن يفسر في ضوء هذا كثرة ورود صيغة "العودة" باشتقاقاتا المختلفة في قصيدة "أحلام الفارس القديم" متجلية في هذه التعبيرات:

- نود لو نعيد له لرحم الحياة

- لا، ليس غير "أنت" من يعيدني للفارس القديم

- وأنى سوف أظل واقفا بلا مكان

- لو لم يعيدني حبك الرقيق للطهارة

وترد نفس الصيغة على لسان "الأستاذ" حاملة مبررها وهو العودة إلى البشرية المفقودة كمعنى من معانى الطهارة ، يقول:

" نُلْقَى عن أوجُهنا أقنعة العمل المعقودة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة " (١).

لكن الشاعر يعود ليعترف بالحقيقة ، وهى أن ما مضى لا يعود:

" وهل يعود يومنا الذى مضى من رحلة الزمان؟ " (٢)

ورغم يقينه باستحالة عودة الذى كان ، فإنه لا ينى يكرر توقيه إلى العودة. يقول مستشعرا التوجس وهو يتقدم نحو الخمسين:

"لو استطعت أن أوليها ظهري لأعود إلى أيامى السابقة القديمة لفعلت. (٣)

وفى المقطع الثانى من قصيدة "تأملات ليلية" يقدم لنا عبد الصبور تنويعا أخرى على هذا المطلب، وذلك حين يتصور نفسه وقد تشكلت فى صور بعض أجزاء الطبيعة، كأن يتصور نفسه قبل سقوطه فوق هذا العالم قطعة صخر مقتطعة من كتف الجبل - والجبل رمز للطهارة والبركة- لكن هذه القطعة حين تقتطع من مكانها وتهبط إلى سوق الحياة، تدوسها الأقدام، وتصبح جزءا من أرصفة الطرقات أو أعتاب الخمارات:

(١) ليلى والمجنون . ص ٢٤ .

(٢) أحلام الفارس القديم . ص ١٩ .

(٣) على مشارف الخمسين، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٦ .

"وكانى قطعة صخر

تهتف بالأقدام :

ردينى فى أكتاف الجبل الجرداء

وخذينى من أرصفة الطرقات

أو زنانات السجن المتسخه

أو أعتاب الخمارات"

الشاعر يستخدم هاتين الصيغتين: "ردينى " وخذينى" وهما تنويعتان على توفقه للعودة. إن قطعة الصخر تبغى العودة إلى مكانها فى كتف الجبل حيث البراءة والصفاء وذلك بعد أن سقطت من مكانها العالى. إنها قبل السقوط معادل للفارس القديم، وبعده معادل للمجرب القعيد الساقط على رصيف عالم التخليط والقمامة.

ويضيف الشاعر إلى ذلك صورتين مماثلتين، تكشفان عن رغبته الحميمة فى العودة إلى عالم الصفاء والنقاء ، يقول:

"وكانى كومة رمل

تهتف بالأيدى:

ذرينى فوق شطوط البحر

القينى جنب طيور الزيد البيضاء

صونينى عن آنية الزرع الشمعى

أو عن طرق الأمراء

وكانى نهر

يهتف بالمجرى:

ارجعنى للقمم البيضاء

حتى لا يشرينى الحمقى والجهلاء " (١)

(١) شجر الليل ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص ٨ ، ٩.

إن تتابع هذه الصيغ "ردينى ، خذينى ، صونينى ، ارجعنى" يكشف عن رغبة الشاعر الملحة فى العودة إلى عالم البراءة المتمثل فى "أكتاف الجبل" و"شطوط البحر" و "طيور الزبد البيضاء" و " القمم البيضاء" وذلك بعد أن سئم عالم التخليط والقمامة المتمثل فى "أرصفة الطرقات" ، "زنزانات السجن المتسخة" ، "آنية الزرع الشمعى، طرق الأمراء" و"الحمقى والجهلاء".

إنها نفس تجربة قصيدة "أحلام الفارس القديم" وما يقوله الشاعر هناك بأسلوب البوح والتدفق ، يقول هنا ، ولكن بعد أن يكبح جماح هذا التدفق ، من خلال الصورة الجزئية التى تنصدر المقطع ، بالإضافة إلى الصورتين التاليتين لها.

لكن التجربة مازالت تحاصر الشاعر حتى آخر دواوينه ، وهو يكاد يكرر الصورة السابقة فى قوله:

١ - "حجرا مسنونا منضودا كنت

وثنا حسن الصورة

حسن السمات"

٢ - عبرت بى آلاف الأقدام لهمجيه

أقدام الأفكار الهمجيه

والنيات الهمجيه

فتأكلت وشوهدت

٣ - يا ليل .. يا ليل .. يا عين

داوينى أيتها الغيمات الفضييه

برحيق الأنداء الفجريه

يا نجم الليل ، امسح ظهري بأشعتك البلورية^(١)

ولقد قسمنا المقطع - كما هو واضح - إلى ثلاثة أجزاء: الأول يمثل 'الماضى البكر حيث تصور الشاعر نفسه فى صورة حجر مسنون منضود، حسن الصورة والسمت، والثانى يمثل صيرورة هذا الحجر - بعد أن سقط تحت

(١) الإبحار فى الذاكرة ، ص ٦٨ ، والترقيم من صنع الباحث لتضخ الصورة أكثر.

الأقدام - إلى التآكل والتشوه، وهذا الجزء معادل لعالم التخليط والقمامة. أما الجزء الثالث .

فيمثل الخلاص الذي يلوذ به الشاعر ليعود طاهرا بكرا كما كان. وإذا كانت عناصر البكارة في قصيدة أحلام الفارس القديم قد تمثلت في الشجرة، الموجة، النجمة، النورس فهي هنا الغيمة، الندى، النجم أي أنها تلتقي في بعض العناصر، وتتشابه في بعضها الآخر.

الملحوظة الأخيرة الخاصة تتصل بتصوير الشاعر نفسه بحجر، والحقيقة أنها ليست صورة جديدة في الشعر العربي. فلقد سبق أن قال تميم بن مقبل: ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ تمضى الحوادث عنه وهو ملموم^(١)

لكن في حين يستخدم الشاعر القديم هذه الصورة للتعبير عن رغبته في الخلود مستغلا ما للحجر من قوة الصمود في وجه الزمن^(٢) فإن الشاعر الحديث يستخدم نفس الصورة لإبراز المفارقة بين الماضي والحاضر، أو بين المثال والواقع.

وإذ أيقن الشاعر استحالة عودته إلى البراءة، فإنه يعود ليتحرك في اتجاه آخر، وذلك حين يتمنى أن تعود إليه البراءة بعد أن فقدتها، وهي تعود إليه هذه المرة في صورة طفل يرمز به إلى الحب الذي افتقده في قصيدة "أحلام الفارس القديم" وهاهو يخاطب حبه الذي عاد إليه بعد طول غياب قائلا:

"قل لنا، يا أيها العائد .. من أي طريق جئتنا

... ..

بعد أن شلناك حزنا هادئا في جفنا

وحملناك أسى في صوتنا

ومشينا بك في أعصابنا خطوا ثقيلًا

(١) ديوان الشعر العربي، اختاره وقدم له أدونيس، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، الجزء الأول، ط ١، ١٩٦٤، ص ٢٠٢.

(٢) يقول صلاح حول هذا المعنى: لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة. راجع: حتى تقهر الموت، دار العودة، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٠.

ويكيناك - بلا دمع - طويلا^(١)

فى المقطع الأخير من هذه القصيدة - العائد - يقرر الشاعر أن طفله الأول (حبه) قد عاد إليه، ثم يقص كيف عاد، وكيف كان لقاءهما مزدحما بالشجن. وفى المقطع الثانى "يرتد" الشاعر إلى الخلف عشر سنوات، أيام كان هذا الحب طفلا ضل الطريق إلى قلب الحبيبين، فانتظراه طويلا، ولما يؤسا من عودته تناسياه. ثم يعود الشاعر فى المقطع الثالث، ليقص علينا نعيم تلك الليلة التى عاد فيها الطفل، غير أن هذا النعيم عابر مثل سحابة، إذ لم يستغرق أكثر من سطرين، ثم يعود الشاعر إلى نغمة الحزن، حين تستيقظ ذكريات سنوات عشر من الفراق، لكن حضور هذه الذكريات فى غياب (الطفل) شىء، وفى حضوره شىء آخر. فى الحالة الأولى تخلف إحساسا شديداً بالأسى، فى حين تستحيل فى الثانية إلى شجن رقيق، وحزن ناعم نابع من نفس شفيفة رققها الألم، وقلب مرهف هذب الشجن، وهذه الحال الأخيرة هى التى قال فيها الشاعر المقطع الرابع من قصيدته، وهو من أروع ما قال:

"نحن لم ننس، ولكن طویل الجرح يُغرى بالتناسى
عندما يخلعُ صيفٌ ثوبَهُ بعد شتاءٍ مكفهرٍ الوجهِ قاسٍ
وعلى عقيبهما يأتى خريفٌ مجذبٌ دون نداوةٍ
وتُعْرِى كفه العالمَ من كلِّ بهاءٍ وحلاوةٍ
عندما ينقلبُ التذكارُ عبثاً وعذاباً وقصوراً
وبكاءٍ أخرسَ الثبرةَ وحشياً ضريراً
عندما يُلجئنا الحزنُ إلى بطنِ جدارٍ
ليسْفَى فوقنا مثل ترابِ الموتِ زهرةٌ
زهرةٌ ميتةٌ طال عليها الاحتضارُ
لا نرى إلا التناسى مهرياً من موتنا
موتنا القادم فى ضوء النهار"^(٢)

(١) نفسه، ص ٤٥.

(٢) نفسه. ص ٤٤، ٤٥.

واضح أن الشاعر في هذا المقطع يفتح إحدى غرف تذكاراته، أقصد تلك الغرفة التي يحتفظ فيها بذكريات عشر سنين ضاع فيها الطفل / الحب، وهي ذكريات أليمة، وقد تشخص هذا الألم حتى في إطار الزمن حيث يسلم الشتاء المكفهر إلى صيف عار، يعقبهما خريف مجذب. وواضح أن الربيع - رمز التفجر والحيوية والبركة والحياة - قد انفصل عن تيار الزمن. هل يريد الشاعر أن يقول أن هناك زمن تخليط يتمثل في "الصيف العارى والشتاء المكفهر والخريف المجذب" وزمن بكرة يتمثل في "الربيع". وبالتالي فإن الزمن الأول له صفة الحضور، أما الثاني فله صفة الغياب، انسجاما مع رؤيته في أن الواقع هو التخليط أما المثال فهو البركة ؟

وحين يغيب الطفل / الحب من هذه القصيدة ، نجد الشاعر يلوذ - كما لاذ في قصيدة أحلام الفارس القديم ، بالأحلام ، ويلوذ أيضا بالانتظار والشكوى والتسلى والتناسى:

"من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا

وافتقدناه ، وناديناه في أحلامنا

وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع

وشكونا جرحه خلانا

وتسلينا بكاس مرة من ياسنا

وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا

أول أيام الربيع

عندما نشعر بالشوق إلى طفل وديع^(١)

في هذا المقطع الذي يرتد فيه الشاعر إلى الماضي ليعبر عن أمانيه في عودة الطفل / الحب يظهر الربيع دون سائر الفصول التي تبدو كما لو كانت هي التي سقطت من تيار الزمن هذه المرة. وكأن الشاعر يقول : إن كان الشتاء المكفهر والصيف العارى والخريف المجذب واقعا ، فالربيع هو الحلم وهو الأمنية.

إن التكرار اللافت للرغبة في العودة إلى عالم الطفولة، أو العودة إلى أيام
البكارة والبراءة، أو العودة إلى رحم الحياة، يشي بأن هذه الرغبة لها جذورها
الممدودة في نفس الإنسان، أي أنها تجربة إنسانية مشتركة قلما يفلت من أسرها
أديب. إن "لورانس" حين سخط على الحياة العصرية تمنى هو الآخر العودة
إلى الرحم من جديد حيث الظلام والطمأنينة^(١) أما السياب فيتمنى العودة إلى
رحم الحياة حين يود لو غرق في نهر "بويب" :

"وأنت يا بويب ...

أود لو غرقت فيك ، ألقط المحار"^(٢)

ويقول السياب أيضا معبرا عن نفس الرغبة بصيغة أخرى.

"وصاحت العظام .. نود لو أعادنا الإله

إلى ضمير غيبه الملبد العميق

نود لو سعى بنا الطريق

إلى الوراء ، حيث بدؤه البعيد "^(٣)

أما أدونيس فيقول

" الماء أمومة ، والموت في الماء عودة إلى الأمومة "^(٤)

وحتى اليوت حين يبدو - في مطلع قصيدة (أربعاء الرماد) - لا ينشد

هذه العودة :

" ولأنني لا أرجو أن أعود ثانية

ولأنني لا أرجو

ولأنني لا أرجو أن أعود "

(١) يراجع جبرا إبراهيم جبرا : الحرية والطفولة، ص ٥٣.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الأول ١٩٧١، ص ٤٥٥.

(٣) السابق، ص ٤٦٤.

(٤) أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٠.

إلا أن هذه الأبيات الملتوية "توحى بالعودة والدوران رغم جحودها لأى رجاء فى العودة"^(١)

٣- من الحاضر إلى المستقبل:

وحين يصل الشاعر إلى درجة اليأس من العودة إلى الماضى، فإنه يتمنى أن يتخلص من مخلفات الحاضر، وهو يعبر عن هذه الرغبة فى عدة صور:

الصورة الأولى: تشبيه هذه المخلفات بثوب مهترئ يتمنى أن يخلعه، وهو حين يقول بحرارة:

نود لو نخلعه

فإنه يقصد ما خلفته الأيام فى نفسه من تشوهات.

الصورة الثانية: هى تشبيه هذه المخلفات بغذاء فاسد، وما رغبة "سعيد"

الملحة فى التقيؤ إلا رمز للرغبة الكامنة والملحة فى

التخلص مما ألقته الأيام فى نفسه :

"آه لو استفرغ ما فى أمعائى

آه لو استفرغ ما فى نفسى"^(٢)

بل إن هذه الرغبة لتتجلى بصورة أخرى، وذلك حين يفضى سعيد ببعض

مما فى غرفة تذكاراته السوداء قائلا:

"آه .. روحى ممتلئة .. من يكسرُها لى؟

ويبعثر ما تحويه فى أركان الغرفة"^(٣)

هذه الصور المتنوعة والصيغ المختلفة تكشف عن معنى واحد هو أن الشاعر أصبح يضيق بواقعه، ولذلك فهو يتمنى العودة إلى الرحم، أو يود لو استطاع أن يخلع ميراثه الثقيل أو ينساه، أو يود لو أن روحه كانت كزجاجة قابلة للكسر ليبعثر ما فيها من تذكارات ومخلفات وسموم فيستطيع حينئذ أن

(١) مائيسن : ت . س إليوت (الشاعر والناقد) ، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٣٢ : ٢٣٤.

(٢) ليلى والمجنون ، ص ١٣٦.

(٣) السابق ، ص ٤٠

يستريح. إن الشاعر ببساطة ينكر نفسه، لأنه يجد بونا شاسعا بين ذاته الجديدة
المجربة التي نمت في ظل عالم التخليط، وذاته القديمة المتفجرة بالحياة
والمفعمة بالطهر والصفاء، يبدو هذا الإنكار في قوله:
" لكننا

وآه من قسوتها لكننا

لأنها تقول في حروفها الملفوفة المشتبكه

بأننا ننكر ما خَلَفَت الأيام في نفوسنا" (١)

وكان يطيب للشاعر أن يستشهد بقول الشاعر العربي القديم مخاطباً نفسه:
وانكبرت نفسك لما كبرت فلا هي أنت ولا أنت هي (٢)

وحين يعجز الشاعر عن التخلص من مخلفات الحاضر فإنه يحلم
بالمستقبل في سعي للخروج من حاضره. وتعد الحركة نحو المستقبل هنا
موازية هدفا للعودة إلى الماضي وإن تعاكست اتجاهها. لكن هذه الحركة تشير
على أي حال إلى أن الشاعر لا يكف عن التحرك في كل الاتجاهات بحثاً عن
هدفه، وهو الخروج من أعباء حاضره. يبدو هذا حين تشد وطأة هذا الحاضر
فينشد (الخروج) من مدينته التي أثقلته وأقعدته إلى مدينة أخرى أكثر صفاء
ونورا، وهو في هذا يتمثل هجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) من مكة إلى
المدينة:

" أخرج من مدينتي من موطنى القديم

مطرحاً أثقال عيشي الأليم" (٣)

وهو يخرج لأنه ينشد الوصول إلى :

"مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيره" (٤)

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٧ .

(٢) على مشارف الخمسين ، ص ٨ .

(٣) أحلام الفارس القديم ص ٣٩ .

(٤) نفسه ، ص ٤٠ .

وإذا كانت رغبة الشاعر في "العودة" أو "الرجوع" أو "الارتداد" للماضي دليلاً على جهامة العالم وبالتالي مسوغاً للفرار منه، فإن النظر للمستقبل دليل هذا "الشوق المجاوز إلى إصلاح العالم". إن الشاعر "يخرج" من واقعه هذه المرة ليتطلع نحو:

"المستقبل"

الزمنُ الآتي بالنجمينِ الوضائينِ على كفيهِ:

الحرية والعدلُ

الزمن الكاسر للذلة والظلم كما تنكسرُ زجاجةُ سُم

تتفرقُ شظيّاتُ لا يلتئمُ لها شملُ

الزمن المطلق للأنسام لتحملَ حبّاتِ الخصبِ السحرية

وتتفرقها في أرحامِ حدائقنا الجرداءِ المختومةِ بالعُقمِ^(١)

لكن نعود فنقول أن تشوف المستقبل بهذه الصورة ليس إلا الوجه المقلوب للعودة إلى الماضي، فكلاهما حلم، أحدهما يعود إلى الورا ، والثاني يتطلع نحو الأمام، وفي كليهما يُستلب الشاعر من واقعه ليطوِّح به في زمن غير الزمن الذي يعيش في قلبه:

"كنت - حزينا - أعلم

أنى أسلبكم أياما ماثلة كي أعطيها للحلم

حلم قد لا نشهده، خلجاناً قد لا نرسو فيها

رغم محبّتنا للمدنِ الدافئةِ النائمةِ ببطنِ الخلجانِ"^(٢)

ورغم أن المستقبل يظل حلماً يراود الشاعر كل مساء ، إلا أنه حلم عقيم:

"كل مساء

قبل أن يأوى إلى فراشه الكليمُ

وقبل أن يغيبَ في غياهبِ الإغماءِ

يطوفُ في خياله الحلم العقيمُ

أن تفتحَ السماءُ

(١) ليلي والمجنون ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) نفسه ، ص ١٧ .

أبوابها عن نبأ عظيم^(١) "

والشك في إمكانية أن يتفق الحاضر عن مستقبل مشرق ، ليس إلا نتيجة
للشك في قدرة الحاضر الكسيح على إنجاب مستقبل صحيح:
" في بلد لا يحكم فيه القانونُ

يمضى فيه الناسُ إلى السجنِ بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل

في بلد يتمدد في جثته الفقرُ، كما يتمدد شعبان في الرملُ
لا يوجد مستقبل

في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل^(٢) "

لكن هذه الرؤية التي تلتف في غيم أسود تحمل في داخلها بذور الشوق
إلى المستقبل المتجاوز، المرهون بتجاوز المجتمع لسوءاته.



٤ المكان / الزمان

من الطبيعي في مثل هذه الرؤية التي لا يكف الشاعر فيها عن إدانة
الواقع أن يبدو مستلباً: مكاناً وزماناً، فمكانه ليس "هنا"، بل "هناك" في الخلف أو
نحو الأمام، أما "هنا" فإنه سيظل ضائعاً يبحث عن مكان، بل سيظل أضل من
رسالة مغفلة العنوان:

- " أحسُّ فيك يا مدينتي المحيرة

بأننى أضلُّ من رسالةٍ مغفلةٍ العنوان^(٣) "

- وأننى سوف أظلُّ واقفاً على نواصي السكك المنحدرة

أبحث عن مكان^(٤)

(١) شجر الليل ، ص ٥٠.

(٢) ليلي والمجنون ، ص ٨٦ ، ٨٧.

(٣) شجر الليل، ص ٥٥.

(٤) السابق ، ص ٥٥.

- واننى سوف أظل واقفاً بلا مكان

لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة" (١)

لكن الشاعر يظل متعلقاً بأهداب الأمل ، آملاً أن يسقط عنه الصدا ،
ليعود بكراً كما كان، وحينئذ يمكنه أن يعانق مدينته ويلتقيان فى رحلة أبدية من
الحب والطهارة تذكرنا بلحن الختام فى قصيدة "أحلام الفارس القديم":
"وربما

يلمسنى ما يلمس النبات والحديد والجدران

من دورة الشموس والأنداء

ويسقط الصدا

عندئذ

نكون يا مدينتى صنوان

وأعرف العنوان" (٢)

أما الزمان فسيبتد ربيعاً ولن يبقى له إلا الخريف، وبذا تتسق الرؤية ،
ألم يفقد "الفارس القديم" فروسيته حين سقط فى شباك كون خلا من الوسامة. إن
الشاعر يستغل إحياءات الزمن من خلال فصول السنة للمفارقة بين حالتى: البكارة
والتخليط، وذلك كلون من تجسيد الزمن المتمثل فى الماضى والحاضر. ويساعدنا
على هذا التفسير اضطراد هذه الظاهرة فى شعره . يقول فى " أغنية للشقاء ":

" ينبئنى شتاء هذا العام بأننا لكى نعيش فى الشتاء

لابد أن نخزن من حرارة الصيف وذكرياتهِ دفئاً

لكننى بعثرت كالسفيه فى مطالع الخريف

كل غلالى ، كل جنطى وحبى" (٣)

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٥٠ .

(٢) شجر الليل ص ٥٦ .

(٣) أحلام الفارس القديم، ص ١١ .

هنا يتحدث الشاعر عن لحظة قاسية ، هي لحظة توقع الموت وانتظاره، ومن ثم فقد سقط الربيع "رمز الحياة" من تيار الزمن أيضا، وكأن هذا التيار ليس إلا الشتاء والصيف والخريف، مادام الشاعر بإزاء الحديث عن صرامة الواقع. أما حين ينتقل الشاعر من الواقع إلى الحلم فإن الربيع هو أول ما يواجهنا من الفصول:

" لو أننا كنا كفصني شجره

.. وفي الربيع نكتسى ثيابنا الملونة

وفي الخريف نخلع الثياب نعري بدننا

ونستحم في الشتاء يذفئنا حنونا" (١)

هنا يسقط الصيف الذي يرتبط في هذا السياق بالقسوة، لقد أبقى الشاعر على الفصول التي تتسجم مع الحلم الجميل، حيث أضفى على الخريف جمالا، وجعل من تساقط الأوراق أو خلع الثياب لعبة صبيانية بريئة توميء بالتححرر والانطلاق الذي يحلم به أي "مجرّب قعيد".

ونستحيل الحياة كلها ربيعا، وذلك حين يرتد الشاعر ليتحدث عن ماضى الفارس "كنت أعيش في ربيع خالد .. أي ربيع" (٢).

غير أن ذكر الربيع منفصلا عن الفصول الأخرى في شعر الشاعر لا يرتبط فحسب بعالم الأحلام والأمانى ، بل يحدث ذلك أيضا حين يتعرض للحظة شعرية ثرية بالأمل والتفاؤل والحب. يخاطب حبيبته قائلا:

" يغسلني حنائك الرقيق مثلما

تغسل السماء بالغمام

ومثلما تهتز للربيع شجرة

يسقط عني ورقى القديم

يموت حزني العقيم، حزني المقيم

يصافح الحياة وجهي الذي نضرت به بسمتك

(١) نفسه. ص ٤٤ .

(٢) نفسه ، ص ٤٨ .

أمدُّ نحو الشمسِ كفيًّا
وأرفعُ العينين للنجوم^(١)

الشاعر إذن يتخذ من الزمن وسيلة للمفارقة بين حالتين متباينتين، وذلك حين يضع الربيع مع الماضي ليرمزا إلى البراءة ويضع كل من الخريف والصيف والشتاء مع الحاضر لترمز إلى الواقع المختلط. ولئن كان ذلك لا يأتي بشكل مضطرب دائما، إلا أنها السمة الغالبة حتى إنها لتشكل ظاهرة. والزمن ليس منفصلا عن المكان، بل يتراسلان كما تتراسل الحواس، فحين يقول حجازي مخاطبا في نفسه الطفل المجرب:

يا أيها الطفلُ الذي مازالَ عند العاشرة
لكنَّ عينيه تجولُنا كثيراً في الزمن^(٢)

فإن التجول في الزمن يعني التجول في العالم، فالزمن ليس له الصفة المادية بحيث يمكن أن يتجول فيه، بل حتى التجول بالأفكار يكون من خلال أشياء وظواهر مادية. إن التجول في الزمن يعني التجريب والمهارة، وحجازي يبدو أسيانا لأنه لم يعش طفولته، بل كانت الحياة من القسوة عليه، بحيث جعلته مجربا وهو لما يزل غضا، ومتجولا في الزمن ولما تشتت ساقاه بعد، إنه مثل صلاح الذي يشكو السقوط فوق هذا العالم في مطلع الصبا، لذلك حين يريد الأخير أن يصور لحظة من لحظات الحب البريء يقول:

"من أي نبعٍ رائقٍ يفيضُ حبنا
يغمرنا سعادة كأننا طفلانُ
لم نعرفِ التجوالَ في الزمانِ"^(٣)

إن عدم التجوال في الزمان يعني أن الشاعر لم يدخل دائرة "التجريب والمهارة" بعد، لذلك فإنه مازال مرتبطا بالطفولة وبالحب وبالنبع الرائق

(١) نفسه، ص ٤٢.

(٢) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢، ص ١١٩.

(٣) أحلام الفارس القديم، ص ٤٢.

وبالسعادة، وهى كلها إشارات لعالم البكارة، لكن صورة "كأننا طفلان.." تشى بأن الحبيين قد تجاوزا مرحلة الطفولة، وأن هذا ليس إلا من باب التشبيه الذى تستدعيه الأمانى. وحين نمضى فى قراءة القصيدة نتوقف عند هذا القول:

"الحب يا حبيبتي هدية الحياة لى، ولك
لمتعبين حائرين فى السنين"^(١)

فنعرف الحقيقة وهى أنهما ليسا طفلين، بل عجوزين متعبين، وهما أيضا ليسا كما قال ، لم يعرفا التجوال فى الزمان ، بل "حائرين فى السنين".
إن الشاعر يحتفى وراء صورة الطفل من حقيقة العجز المتعب، ويتصور نفسه وحبيبته لم يعرفا التجوال فى الزمان، والحقيقة أنهما حائران فى السنين. بعبارة أخرى: إن الشاعر يلوذ بسعادة الحلم وورديته من تعميم الواقع وحيرته.

وفى قصيدة "أغنية ليل" مفارقة بين الحلم والواقع تتكشف حين تكشف المحبوبة عن حقيقة محبوبها، وذلك عندما تعقد مقارنة بين صورة هذا المحبوب كما حلمت به صغيرة - وهى صورة فطرية عفوية بكر - وبين حقيقة هذا المحبوب عندما التقت به كبيرة. لقد شوهته تصارييف الزمان، فجاء صورة متناقضة لما حلمت به وتمنته، ورغم أنها تتكرر فيه هذه الصفات إلا أنها تقبله، وكأنها تلتمس له العذر، لأنه ابن زمان التخليط ، هى تخاطبه على هذا النحو:

"يا عاهرى المتوجّ الفودين بالحديد والحصى
يا ملكى الغريب الاسم، المزيف السمات
أحببتُ فيك رؤية رأيتها منذ الصغر.
وكان يُشبهُكُ

وليس أنت .. ليس أنت
كان فتى حلمى جميلاً، لا مزوّقاً
مثقفاً، لا ذرباً اللسان
محتشماً، نبالة فى الطبع، لا خوفاً

(١) نفسه ، ص ٤٤.

وعاطفًا، لا عاطفيًا^(١)

وهذه المفارقة بين فتى الأحلام كما حلمت به المحبوبة، وبين حقيقة هذا الفتى، تستدعى مفارقة مشابهة صورها الشاعر فى قصيدة "الحب فى هذا الزمان" وذلك حين وضع " الحب الذى كان" بإزاء حب اليوم، وانسجاماً مع موقف الشاعر يصبح طبيعياً أن يكون الحب الذى كان مرتبطاً بالبراءة والعفوية فيبدأ بالنظرة وينتهى باللقاء مروراً بالابتسامة والسلام والكلام والموعود، فى حين يصبح الحب فى عالم التخليط مختلطاً هو الآخر، إذ يبدأ من حيث انتهى حب أول الزمان، أى يبدأ باللقاء، إنه حب متعجل قصير العمر، مثل لحظة الشبق تدفعه الأحاسيس البدائية التى ما إن ترتو حتى تخمد، ومن ثم فإن الحبيبين العصريين يجدان نفسيهما منطلقين فى عالم خاو عناصره: بحار عكرة وأجسام جديية، وضلوع مقفرة، وغرف مؤجرة، وصدر معتصرة، وهى عناصر تكشف فى مجموعها عن حقيقة عالم التخليط، يقول الشاعر عن الحب الذى كان :

" الحب يا رفيقتى قد كان

فى أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

نظرة فابتسامة، فسلام، فكلام، فمودة، فلقاء.^(٢)

ويقول عن حب اليوم :

" اليوم .. يا عجائب الزمان

قد يلتقى فى الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما

الحب فى هذا الزمان يا رفيقتى

كالحزن، لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق

(١) نفسه ، ص ١٥ .

(٢) نفسه ، ص ٢٧ .

الحب بالفطنة اختنق
إذا افرقنا يا رفيقتي ، فلنلقِ كل اللوم
على زماننا
ولننفض الأيدي من التذكار والندم
ولننطلق مغامرين ضائعين في البحار العكرة
نمدُّ جسمنا الجديب، والضلع المقتصر
في الغرف الجديدة المؤجرة
بين صدور آخر مُعْتَصِرِهِ^(١)

هنا ينبغي أن نتوقف أيضا عند هذا السطر " الحب بالفطنة اختنق"،
فالفطنة التي خنقت الحب هي موازاة لـ "التجريب والمهارة" اللتين خنقتا
روح البراءة والفروسية في الفارس القديم. والأمران - الفطنة أو الفطنة من
ناحية ، والتجريب والمهارة من ناحية ثانية يناظران " عصا التدبر البصير" التي
توكأ عليها " الملاح" في قصيدة "الظل والصليب" وكانت النتيجة أن هوى
"بجسمه الضئيل نحو القاع" وذلك كما سقط - من بعد - الفارس القديم في شباك
كون خلا من الوسامة. وحين يخاطب الشاعر الملاح قائلا:

ياشيخنا الملاح

قلبك الجري كان ثابتاً فماله استطير^(٢)

تلوح أمامنا صورة الفارس الهمام بعد أن انخلع منه القلب وولى هارباً
بلا زمام ، وانكسرت منه قوادم الأحلام .

وإذا كان الشاعر يصور حب اليوم / الحاضر على هذا النحو ، فإن يومه
ليس إلا حاضره الذي يفر من تعتيمة وعريه ليلوذ بإشراق الماضي ودفئه :

" يومي عريان

يومي أقسى عرياناً من جذع الشجرة

فلأحضر في ماضي الأزمان

(١) نفسه ، ص ٢٧ : ٢٩ .

(٢) أقول لكم ، ص ٦٨ .

فلعلي ألقى بعض الأعشاب النضرة" (١)

والشاعر هنا يقرر - في آخر دواوينه - ما ظل معنيا بتصويره في حياته الشعرية كلها . إن عرى الحاضر هو دافع الحفر والتقيب في أعماق الماضي :

" أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة

يا حفنة من الصفاء ضائعة" (٢)

وافترق هذا الصفاء - صفاء الفكر والروح والقلب - في دنيا الواقع هي التي جعلت الشاعر يتخذ من الأحلام والأمانى والطرق علي أبواب الماضي سلوى وعزاء :

" لأيام بلا طعم ، وأشباح بلا صورة ، وأمنية مجنحة بجوف النفس مكسورة" (٣)

إن انكسار الأمانى ^{سورة الزمزم} والقدرة على امتلاكها هو الذي يجعل الشاعر - يظل يدور في دائرة التمنى :

" حلم لا أقدر " أن أتملكه " لكنى أقدر أن أتمناه" (٤)

وبين الحلم الذي لا يتحقق ، والواقع الذي لا يسعف ، يظل الشاعر مثل - ليلي الرمز : " روح ضائعة بين الواقع والحلم" (٥)



(١) الإبحار في الذاكرة ، ص ٧١ ، ٧٢ .

(٢) أحلام الفارس القديم ، ص ٥٧ .

(٣) أقول لكم ، ص ٧٦ .

(٤) ليلي والمجنون ، ص ١٠٨ .

(٥) السابق ، ص ٣١ .

٥- الشاعر / الوطن / العالم

قد يؤخذ على الشاعر ما يمكن أن يفسر بأنه مبالغة في إدانة الواقع ، وما يترتب على ذلك من مبالغة ثانية في رغبة الخلاص سواء بالحلم أو اللياذ بالماضي أو الأمل في المستقبل ، وقد يؤخذ عليه كذلك أن هذا لا يعدو أن يكون هموما فردية خاصة. والحق أن الشاعر ينقل من خلال تجاربه هموما اجتماعية عامة وإن بدت ممعنة في الخصوصية. إن همومه هي هموم المجتمع بصفة عامة ، وبكاؤه في قصيدة " أحلام الفارس القديم " هو بكاء على " الكون " الذى خلا من الوسامة ، وعلى " العالم " الذى أصبح يموج بالتخليط والقمامة ، وهو حين يحلم بعالم صاف ، أو حين يعود للماضى لانذا بواحته ، أو حين يؤمل فى مستقبل متعلقاً بأهدابه - حين يصنع هذا كله فإنه يعبر عن شوقه إلى عالم نقى يستظل في واحته مع الآخرين .

وإذا جاز لنا أن نقول إن المفتاح الأساس لعالم الشاعر يتمثل في تلك المفارقة بين الماضى والحاضر والتى لا يكف الشاعر عن العزف على أوتارها فى كافة أعماله ، فإن الوطن قد يحل في الشاعر ، كما قد يحل الشاعر فى الوطن ، ويصبح الاثنان فى مرمى واحد من تلك المفارقة :

" أبكى جوهرة ، سيدة الجواهر ، الجوهرة الفردُ

كانت تلمع في مقبض سيفٍ سحرى مُغمَدُ

عُلّقَ رصدًا في باب الشرق الموصدُ

من يَدُم النظرَ إليها يرتدُّ

إليه النظرُ المحسورُ ، ويهوى في قاع النومِ المسحورُ

حتى أجل الأجلُ

قد يُمسحُ حجرًا ، أو فى موضعه يَجْمَدُ " (١)

لكن عندما يجيء زمن التخليط يصدأ الغمد ويتشقق جلده وتسقط الجوهرة تحت أذى الدخلاء من كل الجنسيات ، فتفقد سحرها وجلالها وتلسمها :

(١) شجر الليل ، ص ٢٩ .

" جاء الزمنُ الوغدُ

صدىء الغمدُ

وتشقق جلدُ المقبضِ ثم تخذدُ

سَقَطَتْ جوهرتى بين حذاءِ الجنديّ الأبيضِ

وحذاءِ الجنديّ الأسودِ

عَلِقَتْ طِينًا من أحذية الجندِ

فقدت رونغها

فقدت ما طُلِسِمَ فيها من سِحْرِ مُضَرْدُ" (١)

لقد سقط الوطن - كما سقط الفارس القديم - علي رصيف هذا العالم ،
فأصبح مداسا للأحذية .

ثم يضيف الشاعر إلي الصورة السابقة ثلاث تنويعات أخرى يفارق فيها بين
ماضي الوطن وحاضره ، ففي الصورة الثانية يتصوره برجا تجلج الشمس منته
الصخرى ، ويزين القمر رأسه الشامخ ، لكن بمجئى زمن التبريح يتهاوى البرج
في مستقع الهزيمة ، وتسوخ قوائمه في الأوشال الدبقة . وفي الصورة الثالثة
يتصوره قصرا أسطوريا تغزل فيه الشمس ألوان الطيف التي تنعكس علي مرايا
متوازية فتتعدد الألوان وتتجدد الصور ، وتنبعث الموسيقى من طرقات الأنسام
منعكسة على بلور الشرفات . لكن يجيء الزمن المنحط فيغزو الأجلاف القصر ،
ويجعلوا منه مأخورة ، فتفر منه الأسطورة . وفي الصورة الرابعة يتصوره براقا
أو مهرا خرافيا يطير بجناحين من الفضة ، أما الوشى الذي يزين جسده فمن
اللؤلؤ والياقوت . لكن يأتي زمن الأندال ، ويفد الدجالون الذين لا يعرف لهم
عدد، فينزعون ريشه ويسلبون لؤلؤه وياقوته. ويصنرُ الشاعر عقب كل صورة
من هذه الصور آهة تحمل ما يحسه من ألم وتمزق تجاه الوطن الذى فقد
فروسيته وسحره فيقول : آه يا وطنى (٢) وهى آهة تذكرنا بصرخة الشاعر في
قصيدة " أحلام الفارس القديم " مستنجدا :

(١) نفسه ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٢) نفسه ، ص ٣٠ : ٣٢ .

" يا من يدل خطوتى علي طريق الدمعة البريئة

يا من يدل خطوتى علي طريق الضحكة البريئة" (١)

هنا تتوحد مأساة الوطن مع مأساة الشاعر ، فالوطن والشاعر كلاهما كانا في ماضي الأزمان - يتفجران سحرا ونضارة ، بينما ألقى الحاضر عليهما بظلال التعتيم بعد أن سقطا تحت أقدامه . إن الشاعر في كلتا الحالتين ؛ حالة التعبير عن مأساته وحالة التعبير عن مأساة الوطن ، يدق أبواب الماضي الذي يشعر بانتمائه إليه مادام قد فقد انتماءه لواقعه ولعالمه ، إنها إذن رحلة البحث عن البكارة في عالم قد تكشف عما يستدعي الفزع :

" الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حضر الحصباء ونام

وتغطى بالآلام" (٢)

إن القضية الأساسية التي تشغل الشاعر ، وتفجر ينباع الهامه هي "دمامة العالم" وهي التي توحد المأساة بينه وبين مدينته / وطنه فيبكيان هما واحدا :

" معذرة مدينتي

قلبي عطشان إلى محبتك

وربما ، لو زدت حكمة ، وفطنة

ورؤية وفكراً

عرفت أن قلبك الأسيان

كمثل قلبي

شارد يبكي على دمامة الزمان" (٣)

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٨ ، ٤٩

(٢) السابق ، ص ٦٦ .

(٣) نفسه ، ص ٣٠ : ٣٢ .

لقد أيقن الشاعر أن مدينته هي قدره وواقعه ، ورغم أن براءته تذب
تحت شمسها الصلدة ، وفوق شوارعها المسفلتة ، إلا أنه يحاول أن يتقبل هذا
القدر ويوطن نفسه عليه :

"وحيثما رأيت من خلال ظلمة المطار
ثورك يا مدينتي عرفت أنني غللتُ إلى الشوارع المسفلته
إلى الميادين التي تموت في وقدها
خضرة أيامي
وأن ما قدر لي يا جرحي النامي
لقاءك كلما اغتربتُ عنك
بروح الظامي
وأن يكون ما وهبت أو قدّرت للفضاء من عذاب
ينبوع إلهامي" ^(١)

لكن ليس من الميسور على الشاعر الذي عرض تجربة العمر في سوق
البيع لقاء يوم من البكارة ، أن يوطن نفسه على المصالحة مع المدينة ، لاسيما
أنها تمارس سطوتها عليه لتجرده من بكارته ولذلك نجده يطلق هذه الزفرة :

"يا شمس الحاضرة الجرداء الصلده
يا قاسية القلب الناري
لِمَ أَنْضَجْتَ الْأَيَّامُ ذَوَائِبَنَا بِلَهْبِيكَ
حتى صيرنا أخطاباً محترقات
حتى جفّ الدمعُ النديانُ على خدّ الورق العطشان
حتى جفّ الدمعُ المُستخفى في أغوار الأجفان" ^(٢)

(١) أحلام لفارس القديم . ص ١٢ .

(٢) تأملات في زمن جريح ، ص ٤٣ .

فى ظل هذا الواقع الذى يتحول فيه الشاعر إلى حطب محترق يمكن أن نلتمس ضوءاً جديداً يكشف سر عزوفه عن هذا الواقع ، وبالتالي انجذابه إلى عالم الأحلام ، كما يمكن أن نبرر الدوافع التى تجعله يعرض مثل هذه الصفقة :
" أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة "



تثير ثنائية البراءة / التجريب، كما تتبلور فى قصيدة " أحلام الفارس القديم " من ناحية ثم كما تنعكس فى إبداع عبد الصبور ككل نم ناحية أخرى - تثير أطياف ديوان وليم بليك " أغاني البراءة والتجربة " والذى يدور فى فلك هذه الثنائية التى يشى بها العنوان لأول وهلة ، ثم تتحدد هذه الثنائية أكثر من خلال تقسيم الديوان إلى جزئين : الأول يضم " أغاني البراءة " التى تشكل من أحلام الطفولة وما تسبح فيه من براءة ، والثاني يضم " أغاني التجربة " والتى تعكس تعميم مرحلة النضج والخبرة وما يكتنفها من جهامة وضيق^(١). فإذا أضفنا أن العنوان الذى نشرت به قصيدة " أحلام الفارس القديم " أول مرة هو " البراءة "^(٢) لأدركنا أن هذا التراسل المشترك بين صلاح و " وليم بليك " وأن الأول ظل منجذباً نحو هذه الثنائية التى تشكل تجربة ذات نفس إنسانى خالد. عندما ينادى وليم بليك " من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة فى الطريق " يعلق صلاح عبد الصبور قائلاً : " إن التجربة شر ، ذلك لأنها تعوق الخيال الطليق ، وتجعله داكناً ، بارداً ، مسموماً ونتيجة التجربة هى الوبال للروح "^(٣). الشاعر إذن يحمل على التجربة ما دامت تجور على الجانب الوجدانى فى الإنسان ، ذلك الجانب المتصل بخياله وروحه ، ولقد عبر عن هذا المعنى من خلال استقهام مشحون بالحسرة أجراه على لسان الحلاج حين قال :
" من ألقانا بعد الصّفو النُّورانى
فى هذا الماخور الطّافح "^(٤)

- (١) يراجع : سير موريس يورا : الخيال الورمانسى ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٧ : ٦٤ .
(٢) جريدة " الأهرام القاهرية عدد ١٨ / ١٠ / ١٩٦٣ .
(٣) أصوات العصر ، ص ١٧٢ .
(٤) مأساة الحلاج ، ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ .

والفعل " ألقى " هنا تتويجه أخرى على مصدر " السقوط " السذى أكثر الشاعر من استخدامه وهو بصدد الحديث عن علاقته بالعالم الذى سقط - كما يقول - فوقه في مطلع الصبا .

الكون إذن - كما يرى صلاح " ماخور طافح " يموج بالتخليط والقمامة ، وهو يرى فى الانسحاب من هذا العالم والاعتكاف على النفس إحدى وسائل الخلاص ، إنه يود - وهو عادة لا يملك إلا أن يود - يود لو كان في مقدوره أن يجدل حبلا من الخوف والسأم ليشنق به هذا العالم ويشنق نفسه باعتبارها إفراز له :

" الله لو جلستُ فى ظلالكَ الوارفة اللِّواءُ
أجدلُ حبل الخوفِ والسَّام طُولَ نهارى
أشنقُ فيه العالمَ الذى تركتُهُ وراء جدارى
ثم أنامُ غارقاً ، فلا يغوصُ لى .. حلم^(١)

والاشمئزاز من النفس لا ينفصل عن الإحساس بالاشمئزاز من العالم .
يدور هذا الحوار بين " زياد " و " حسان " .

- حدثنى حسان

لم نهضو للعهر كما نهضو الصرصار إلى الأوساخ
يبدو أن العالم عاهر^(٢)

وفي قصيدة " مذكرات رجل مجهول "^(٣) يستجمع الشاعر كل حنقه على العالم فى جملة " كونكم مشنوم " التى تتكرر مرتين فى نهاية القصيدة ، وكأنه يطرق الباب وراءه موليا دبره للعالم الذى لا يعجبه . ونسمعه يقول : " إنى شاعر متألم وذلك لأن الكون لا يعجبني "^(٤) ويحلوه له أن يتمثل بقول " نيتشه " : " ليس هناك فنان يستطيع ان يتحمل الواقع ، لأن من طبيعة الفنان أن يطبق ذرعا

(٢) ليلى والمجنون ، ص ٩٣ .

(١) أحلام لافارس القديم ، ص ١٧ .

(٤) حياتى فى الشعر . ص ٣٥ .

(٣) تأملات فى زمن جريح ، ص ٢٦ .

بالعالم" ^(١) ، ويقول فإن جوخ : " إننى لازداد اقتناعاً يوماً بعد يوم ، أنه لمن الخطأ أن نتخذ من العالم معياراً للحكم علي قدرة الله ، فما هذا العالم سوى صورة تخطيطية أو دراسة سريعة أخفقت في تحقيق ما كان يريده " ^(٢) وقريباً من هذا المعنى قال صالح نثراً :

" لقد خلق الله العالم بريئاً ، ونحن الذين لوثناه بالظلم والقهر " ^(٣)

وقال على لسان الحلاج شعراً :

بَرَأَ اللهُ الدُّنْيَا إِحْكَاماً وَنِظَاماً

فَلَمَّاذَا اضْطُرِبَتْ وَاخْتَلَّ الإِحْكَامُ

خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِهِ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ

فَلَمَّاذَا رُدَّ إِلَى دَرَكِ الْإِنْعَامِ " ^(٤)

ويكاد يجيب الشاعر علي هذا التساؤل الأخير في قوله :

" تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب

وهذه الآلام

لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك

ثم يضيف :

" تعالم الله ، هذا الكون موبوء ، ولا برء

تعالى الله ، هذا الكون ، لا يصلحه شيء " ^(٥)

إنها - وكما يعترف الشاعر نفسه - رؤى قاسية للكون ، لكن " هذه الرؤى القاسية ليست دليلاً علي التشاؤم السلبي المغلق ، ولكنها دليل علي الشوق المجاوز المتفتح إلى إصلاح العالم . فرؤية الشر وتجسيمه لا يعنيان أننا نتهادن معه ، ولكنهما يعنيان أننا نواجهه ، وأما أنصار التفاؤل الهين الساذج ، وفلاسفة ليس في الإمكان أبدع مما كان ، ومبررو الخطايا والجرائم ، أولئك الذين يدعوننا إلا الابتسام الأبله والرؤية القاصرة والنظر في قفا الحياة ، فقد اختلفت بيننا

(١) نفسه ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٨ .

(٣) حياتي في الشعر ، ص ١٥٨ .

(٤) مأساة الحلاج ، ص ٥٨٢ .

(٥) أحلام الفارس القديم ٦٣ ص ، ٦٤ .

وبينهم السبل إلى غير رجعة. إننا نتألم لأننا نحس بمسئوليتنا ونعرف ان هذا الكون هو قدرنا. ^(١)

واليقين بأن الكون هو قدرنا ، واليقين أيضا بأن " الإنسان محكوم عليه بالحياة " ^(٢) يضع الشاعر في موضع المسؤولية ما دام قد اختار الحكم بالحياة وعليه إذن ان يمارس مسئوليته في إصلاح الكون المقلوب. يقول الشاعر : " وأنا أيضا عشت لأرى الكون مقلوبا علي رأسه ، بل تفتحت عيناى في شبابى والكون مقلوب على رأسه ، وكان حلم حياتى ، أنا وجيل من صحابي أن نعدل هذا الكون المقلوب " ^(٣) .

والرغبة في إصلاح الكون قد تطورت عند الشاعر لتصبح " شهوة " إنى أحمل بين جوانحي - كما قال شللى - شهوة لإصلاح العالم " ^(٤) . هذه الشهوة هى التي بلورت موقف الشاعر من كونه إذ " ليس شاعرا من لا يكون تغيير العالم من أساس حدسه الشعري ، فكما ينسلخ الشاعر من نفسه ، لكى يجد نفسه ، كذلك يهيىء للعالم أن ينسلخ من نفسه ، لكى يجد نفسه ، فالعالم جسد الشاعر ، لا يستطيع إلا أن يحركه ، إلا أن يغيره وحين لا يفعل يكون ميتا " ^(٥) .

لكن من المؤكد أن إحباطات كثيرة تواجه الشاعر ، وتحول بينه وبين تحقيق شهوته على الوجه الذى يبغيه ، ومن هنا يكون ألم الشعراء ، " إن الإنسان يبغي تغيير العالم، ويعجز عنه ، وإذا حاول ذلك عاقبه العالم ، تماما كما تفعل الجاذبية فى جسده مهما يظن أنه خفيف، فهاملت عبقرى الذكاء، ولكن عليه أن يموت كأى إنسان آخر ، لسبب هو أعم الأسباب : عجزه عن البقاء في وجه أزمته . ودون كيخوتى ، أعظم جنترلمان نعرفه ، غير أن العالم لا يتحمل رجلا يحاول أن يعلمه أن يكون غير ما هو " ^(٦) . وحين يتمنى الشاعر أن لو استطاع

(١) حياتى في الشعر . ص ١٣٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٩ . (٣) علي مشارف الخمسين ، ص ٧ .

(٤) حياتى في الشعر ، ص ١٣٥ .

(٥) أدونيس (علي أحمد سعيد) : فاتحة لنهاية القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣١

(٦) " روبرت مورس لوفت وآخرون : الأديب وصناعته ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ .

أن يعيد بناء حياته وتشكيلها من جديد ، فإن ذلك لا ينفصل عن أمنيته في إعادة بناء الكون :

" لو كنا نملك أن نصنع ماضينا
لا ، هذا المشهد من عمرى أبغى أن أعطيه للريح
لا .. هذا أسود جزءا منه وأظلل آخر
لا .. هذا المشهد أبقيه " (١)

وإعادة صياغة الحياة يعنى عدم الرضى عنها والتتكر لها ، يصبح المعنى السابق صياغة جديدة لقول الشاعر : " بأننا ننكر ما خلفت الأيام في نفوسنا " .
إن الشاعر ينسلخ من نفسه لكي يجد نفسه ، كما أنه يهز الكون ويحركه لينسلخ من نفسه هو الآخر ليظفر في النهاية بعالم أقل تخطيطا وأكثر صفاء .



٦- خلاصة :

علي هذا النحو يتبين أن قصيدة (أحلام الفارس القديم) تمثل القصيدة الذروة بين شعر صالح الغنائي ، بحيث تظل تلقى بظلالها علي بقية قصائده ، وتظل رؤيتها وموقفها هو النفس الشعرى الذى لا ينقطع نبضه في قلب قصائد الشاعر .

ولئن كانت القصيدة تجسد - في إطار ديوانها - " أهم بعد من أبعاد تجربة عبد الصبور الشعرية " (٢) فإنها تجسد نفس القيمة في إطار التجربة الكلية للشاعر .

إن الفكرة الملحة على وجدان الشاعر - فكرة المقارنة بين الماضي والحاضر - قد تحولت بفعل الزمن والتمثل ، إلى رؤى شعرية تتشكل في صور مختلفة ولكنها ترتد في النهاية إلي الفكرة الأم . ولقد ارتفع الشاعر - على المستوى الإبداعي - على مستوى قوله النقدي : " ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره ليتحول في نفسه إلي رؤى وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلي

(١) ليلي والمجنون ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

(٢) حويلات كلية دار العلوم ، العدد السادس .. العام الجامعي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ تحليل لقصيدة " أحلام الفارس القديم " للدكتور علي عشرين زايد ص ٣٣ : ٤٠ والانتباس ص ٣٣ .

خضرة مظللة وزاهية " (١)

هنا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء : السياسة والدين ، التاريخ والعلم ، الوحل والزهر ، الجنس والموت ، القبر والولادة ، الشيخ والطفل ، تصبح القصيدة خلاصة كونية ، بهوا للتاريخ يتحرك فيه الشاعر واضعاً قدميه على عتبة المستقبل " (٢) لقد جمع الشاعر شمل الإنسانية المبعثرة في إطار تجربته ، لذلك فإنه يصعب على قارئ القصيدة أن يمضي في قراءة شيء بعدها ، وكأنها مكتفية بذاتها ، مستغنية عن غيرها ، يقول شكري عياد وهو بصدد حديثه عن لحن ختام هذه القصيدة : " كم هو جميل ومنعش للنفس أن تقف بعد أن تقرأ هذه السطور " (٣) .

إن تتبع المواقف التي يتحدث فيها الشاعر عن "البكارة في مقابل التخليط "أو " البراءة في مقابل التجريب " أو " النقاء في مقابل الزيف " أو " العفوية والتلقائية في مقابل التصنيع والافتعال " أو " الطفل الطامح في مقابل الحكيم المقهور " أو " ذكرى أيام الفرح الوردية " في مقابل " حكمة أيام الحزن الزرقاء " إن تتبع هذه المواقف يفضي إلى القول بأن تجربة موحدة قد انتظمت إبداع الشاعر ، وأنهما واحداً ظل يناوش خياله الشعري ، وما محاولته الشعرية إلا تجليات لهذا الهم ، وقد كانت قصيدة " أحلام الفارس القديم " هي التجلي البارز الذي تجسدت من خلاله رؤية صلاح الشعرية .

وقد يقال أن هذا تعصب للقصيدة من ناحية ، وغض من قيمة بقية القصائد من ناحية أخرى ، ولكن الحقيقة أن هذا في صف الشاعر ، لأنه يعني وضوح الرؤية وتحدد الموقف ، الأمر الذي انعكس على إبداعه فصبغه بصبغة فكرية وشعورية واحدة .

وهذه السمة وإن تبلورت بشكل بارز في أعمال الشاعر كلها ، إلا إنها بدأت في الظهور منذ الديوان الأول الذي يصفه بدر الدين بقوله : " قصائد متتالية لا ينقطع فيها النغم الشعري ، لكنها واحدة وراء واحدة مستقلة كأنها

(١) حياتي في الشعر ص ٦٢ .

(٢) زمن الشعر ، ص ١١٧ .

(٣) مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول ص ٢٧ .

غرف أو أبواب متعددة يفضي كل منها إلى عالم . حتى إذا دخلت من الأبواب انتهيت إلى عالم موحد واسع هو تجربة الشاعر^(١)

ورغم أن " بدر " يقسم قصائد الديوان إلى مجموعتين : ذاتية وموضوعية مثبتا بذلك ثنائية الديوان ، إلا أنه يعود فيقرر " وحدة الديوان " قاصدا بذلك أن التجربة الشعرية التي انتظمت في سلكها كل من الموضوعات الذاتية والموضوعية واحدة وهذه الوحدة " تنعكس في وحدة الصور والتجارب والقيم واتصال النغم الذي لا يكاد يتميز من قصيدة لأخرى " .^(٢)

ولقد سبقت الإشارة إلى أن عبد الصبور كان يأخذ علي علي محمود طه أن اتساع عالمه الشعري لم يرتبط برؤية موحدة ومحددة ، الأمر الذي أفقد هذه الرؤية التآلف والانسجام^(٣) ، لكن عبد الصبور يكاد يكون - في هذه الناحية - نقیضا لعلی محمود طه .

ومن هنا لا يصبح القول بإمكانية تلمس رؤية صلاح للعالم من خلال قصيدة مجازفة ، لاسيما إذا تبلورت في هذه القصيدة الأفكار الثابتة التي ظل صلاح يدور حولها طيلة حياته الأدبية ، وصلاح نفسه يعي هذه الحقيقة تماما حين يقول:

" إن كل أديب هو ضحية لمجموعة من الأفكار الثابتة ، يظل يدور حولها طيلة سنوات إبداعه ، ينيرها بالكشف ، أو يتلمسها بالرمز ، أو يستشفها بلون من الحذر الذاتي. وهذه الأفكار الثابتة ، أو هذا الوسواس الأدبي هو الذي يهب الأديب تميزه - لا امتياز - عن سائر أفراد القبيلة الأدبية ، وهو الذي يعطى لكلماته مبرر وجودها ، وهو الذي يسوغ له أن يبحث عن شكل " ^(٤)

ولا شك في أهمية هذا الاقتباس لأنه يبرز القضية المثارة ويفسرها ، ولأنه من قول الشاعر المبدع الذي يبدو كما لو كان يتحدث عن نفسه ، لكن هذا الشأن هو شأن الشعراء الكبار جميعا ، فهؤلاء " يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة

(١) مقدمة ديوان " الناس في بلادى " لبدر الديب ، دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٥٧ ، ص ١٧ .

(٢) نفسه ص ١٩ .

(٣) نبض الفكر ص ٨٣

(٤) رحلة على الورق ص ٢٠ ، ٢١ .

تلو القصيدة طلباً لتلك القصيدة العزيزة الوحيدة التي تشع في أذهانهم ولا تسلم نفسها كلية لألفاظهم^(١)

معنى هذا أن عبد الصبور كان يبرز موقفه في قصيدة ، ثم يحس أن هذا الموقف لم يتبلور كما ينبغي ، فينوع في قصيدة تالية ، لكنها تأتي غير معبرة عن حقيقة مشاعره ، ومن ثم يظل يقول الشعر بحثاً عن هذه القصيدة المتأبية الجموع والتي لا تأتي غالباً . ومن هنا أيضاً يمكن أن يفسر رد الشاعر الذي سئل عن أي قصائده أحب إليه فقال : إنها القصيدة التي لم اكتبها بعد . وحين يقال للشاعر محمود درويش إنه مازال ينوع علي أعماله القديمة يرد قائلاً : " بوسعي أن ادعى أن كل شاعر أو كاتب ينفق عمره ليقول شيئاً واحداً ، وإن كل أعماله تنويع أو تدريب على قول هذا الشيء " ^(٢)

كذلك فإن أعمال كاتب مثل الروائي الكولومبي غابرييل جارسيا ماركيز - علي كثرتها - تدور في فلك فكرة واحدة وهي " العزلة ، بل إنه يقول وكأنه يصف نفسه هو الآخر : " إن الروائي لا يكتب غير كتاب واحد في حياته ، وتصدر له مجموعة كتابات تحت نفس الفكرة ، ولكنها تحمل عناوين مختلفة " ^(٣) .

الخلاصة هي أن إبداع صلاح عبد الصبور - علي تنوعه - ظل يدور في مجمله - حول فكرة ثابتة ، وهذه هي التي ظل الشاعر ينوع عليها طيلة حياته الأدبية في محاولة لفهم أعمق لذاته التي لا تكف عن الجدل والحوار مع هذا العالم .

أما هذه الفكرة فهي المفارقة بين الماضي والحاضر ، ولذا يمكن اعتبار هذه الفكرة مفتاحاً لولوج عالم الشاعر والتعرف عليه وسبر أغواره ، وبدونها سيضل القارئ طريقه إلي عالم الشاعر فيما أظن .



(١) جبرا إبراهيم جبرا : ينابيع الريا ، ص ٦٤ .

(٢) منير العكش : أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١١٨ .

(٣) مجلة الدوحة القطرية : العدد (١٠٤) اغسطس ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .



أدونيس

استراتيجية الخطاب في الكتاب^(١)
ورفض استنساخ الماضي في الحاضر



(١) صدر من " الكتاب " لأدونيس جزءان ، يقتصر هذا
البحث علي جزئه الأول : الكتاب -- أمس المكان الآن ، دار
الساقى ، لندن - بيروت ١٩٩٥ .

تَقْدِيمٌ

منذ زمن وأدونيس يتخيل " قصيدة كاملة تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية وحتى أشكالاً أخرى من الفنون ، وتحقق تلاقي العلم والحلم .." (١) وعندما وضع أدونيس تصوراً للقصيدة المستقبلية ، قال إنها ستكون فضاء يحتوى " المسرح والرواية ، والتاريخ والفلسفة ، الأشياء وما وراءها ، نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسماً هندسياً وموسيقى . ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء" (٢). وعندما قال أدونيس هذا، فإنه لم يكن يهزل ، بل كان يعنى ما يقول ، بل لعل شكل هذه القصيدة كان قد بدأ يتبلور في مخيلته ؛ إذ فاجأنا بعد سنتين من طرح هذا التصور بالجزء الأول من " الكتاب " الذى جاء تجاوزاً لكل الأعمال السابقة .

و " الكتاب محيط شعري ؛ بلورة لكل ما بشر به أدونيس نظرياً في آفاق الكتابة، ولكل ما أبدعه عملياً في آفاق الشعر. هو نص متمرد، مستفز ومفتوح على الماضى، يحاوره ويحاكمه دون أن يحكم عليه، بل يترك ذلك الحكم للمتلقى، هو فقط يضع حبيثات الحكم أمامه، ويترك المتلقى وشانه ، ولكن المؤكد أنه إذا كان أدونيس يعيد بعمله هذا كتابة التاريخ العربى، فإن القارئ سوف يعيد قراءة هذا التاريخ بعين أخرى، ووعى مختلف، وفقاً للارتجاج الذى سيصيبه بعد قراءة "الكتاب". و "الكتاب" قصيدة ، ورواية ، ومسرحية وهو " بانوراما" للتاريخ . تتكاثر فيه الأصوات وتتعدد، وتتشابك وتتداخل ، وتتعارض وتتآلف ، وتقترب وتبتعد، نشهد فيه التاريخ متحركاً على المسرح بأنبيائه وصعاليكه ، بخلفائه وفقراته، بلصوصه وشعرائه، وبملاؤه ونحله، بأحزابه وفرقه، بجزاريه وضحاياهم، وهو يتحرك بإيحاء الشعر ومسرحية الدراما وسرد الحياة، ونثر الواقع ، ناقلاً معه المتلقى من ركود الثبات إلى ألق التحول ، ومن كثافة الوضوح إلى خفة الالتباس، ومن تبلد الاعتياد إلى جمال الخرق ، ومن فظاظ الضياء إلى سحر الخفاء .

(١) بير دبنو : الصوت المتجول لأدونيس ، ترجمة منى سغفان ، فصول ، مج ١٦ ، ٢٤ ، خريف

١٩٩٧ ، ص ٥٩ ، وسيشار إلى هذا العدد من مجلة فصول فيما بعد بالرمز (م.س) .

(٢) أدونيس : النص القرآنى وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٢١ .

إن الشاعر يقول ، ويعيد ذات القول مرات ، متوسلا بما أمكنه من طرائق وسبل فنية، في محاولة منه للوصول إلي أكثف دلالة وأكمل صياغة لكلمة واحدة، محاولا اكتناه أسرارها، وسبر أغوارها، وقد تقنى حياته دون أن يصل إلي بغيته .

شيء من هذا ينطبق علي إنتاج أدونيس في مجالي الفكر والإبداع ، ذلك أن هاجسا واحدا يسرى في أوصال هذا الإنتاج يمكن لمحاه من خلال رؤية شاملة له.

وما إنتاجه اللاحق سواء أكان رؤيا شعرية أم رؤية نقدية إلا تنويع على إنتاج سابق لتكثيف الضوء عليه وجمع مزيد من الأدلة والبراهين التي تدعم وجهة نظره في الانحياز للإبداع ضد الاتباع ، وللتحول ضد الثبات. وكما يقال " إن من يراجع كتابات أدونيس - على أنواعها - في تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن ، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدم يخطى مدروسة ، وكأنه كان يتقدم على هذى من رؤية واضحة إلي المراحل التي ينبغي أن تمر بها تجربته الأدبية والفكرية. فما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر بحثا عن أفاق جديدة للثقافة أو المعرفة" (١). ولعل هذه الرؤية الواضحة التي تمتد عبر تجاربه كلها بمختلف أشكالها كانت سببا فيما ارتآه البعض من أن أدونيس يكرر نفسه (٢). والشاعر لا يرى في هذا عيبا بل لعله يراه علامة امتياز وتميز ، أليس هو القائل: " الشاعر يقول الكلام نفسه دائما ، ولكن بأشكال مختلفة" (٣). والأشكال المختلفة تتمثل في تلك الموجات التجديدية التي لا يكف الشاعر عن الانتقال فيها من موجة إلى أخرى بحيث لا تبدو ثمة موجة أخيرة، ولئن كان الشاعر وهو يتحول عبر الموجات يبدو وكأنه يكرر نفسه إلا أنه ليس ثمة موجة تشبه الأخرى تماما، ذلك ان المرء - كما يقال - لا ينزل النهر مرتين ، فكل موجة هي محو لسابقتها واكتشاف للاحقتها ، فالشاعر دائما " يمحو ويكتشف" (٤)؛ ما يكتشفه يمحوه ، وما يمحوه يجدد لديه الرغبة في الاكتشاف، وهكذا تظل الرؤية واحدة ، لكنها ليست ثابتة ، بل متحركة ومتحولة ، هي متجذرة ومتجددة في آن .

(١) جودت فخر الدين : أدونيس : هاجس البحث والتأويل ، فصول (م.س) ص ١٨٢ .

(٢) ز. خان : أدونيس : دراسة في الرفض والبعث ، فصول (م.س) ص ١٠٨ .

(٣) نفس المرجع ، ص ١٧٦ .

(٤) راجع " مفرد بصيغة الجمع " دار العودة ، بيروت (د.ت).

ولقد استطاع أدونيس أن يبلور أفكاره ورؤاه السابقة في عمله الأخير فحسب بل أن يبلور أيضاً وسائله الفنية التي جاءت أكثر تقطيراً وتشابكاً وتعقيداً وتتويجاً، بحيث استوى "الكتاب" كضفيرة مجدولة من نسيج الفكر والشعور ومن خيوط التراجم والكميديا، حتى إن ناقدًا يصف "الكتاب" بأنه نص تراجيكميدي؛ هو تراجيدي لأنه يضعنا "على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتهي، كونها في الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهي قائمة في هذا المناخ الكوني، ابتداءً بهابيل ومروراً بعلي والحلاج والحسين، ومستمرة إلى هذا اليوم، ضمن الكيان العربي والإسلامي خصوصاً والأوربي العالمي عموماً.^(١) وهو نص كوميدى، لأنه يثير الضحك؛ الضحك الذي استدرك عليه المتنبى قائلاً: "ولكنه ضحكٌ كالبكاء". غير أن ما أتى به أدونيس في الكتاب ليس مجرد بلورة لأعماله السابقة بل هو "يختصر مسألة الحداثة في الشعر العربي وامتداداتها ومشاكلها المتعددة، وذلك بوضعه أسئلة كثيرة حول ما يسمى اليوم بمفهوم (النص) و(الخطاب) و(النثر - الشعر) و(البيوجرافيا الذاتية) و(الكولاج) و(النص المفتوح) .."^(٢).

ومن ثم فإنه إذا كان "الكتاب" نموذجاً للنص المفتوح، فإن انفتاحه الحقيقي هو أنه يفتح الطريق أمام نصوص أخرى أكثر تحريضاً؛ فكراً وأسلوباً تعبيراً، وبذا يكون النص الأدبي العربي هو رد الفعل الحاسم على ركود الحياة العربية وانغلاقها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ..

وما دام هذا النص يعد من ناحية، بلورة للإنتاج الأدونيسي بعامة، ومن ناحية أخرى، يعد اختصاراً لمسألة الحداثة في الأدب العربي وما يتعلق بها من قضايا - مادام هذا النص كذلك، فإنه يصلح لأن نتخذ منه مادة نتعرف من خلالها على استراتيجية الخطاب التي يتحرك الشاعر في إطارها، ذلك أن الإنجاز الأدونيسي في "الكتاب" وفيما قبله، يبدو وكأنه يسير وفق خطة جيدة الإعداد واضحة الأهداف؛ خطة لها استراتيجيتها التي يمكن رصدها عبر "الكتاب" كله، بدءاً من عنوانه.

(١) رياض العبيد : السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب ادونيس ، فصول (م.س) ، ص ٢٧٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٨٥ .

أولاً : استراتيجية العنوان

الكتاب : أمس المكان الآن

المخطوطة التي تنسب إلى المتنبي ويحققها وينشرها ادونيس

يتضمن هذا العنوان خمسة عناصر تتفاعل فيما بينها لتكشف جانباً من استراتيجية الخطاب في "الكتاب" وهي استراتيجية يمكن أن نجلوها من خلال اقتفاء أثر كل عنصر منها على حدة، ثم من خلال رؤية هذه العناصر متفاعلة متمشجة. أما العناصر الخمسة فهي على الترتيب :

١. الكتاب

٢. أمس المكان الآن

٣. المخطوطة

٤. المتنبي

٥. النبوة

مع ملاحظة أن العنصر الأخير (النبوة) وإن لم يكن له حضور مباشر في العنوان إلا أن حضوره الحقيقي يفرض نفسه كأحد العناصر الأساسية التي تشكل استراتيجية الخطاب كما سيتضح فيما بعد.



(١) الكتاب :

حين يفرغ شاعر من إعداد عمل أدبي ويطلق عليه اسم "الكتاب" فإن هذه التسمية لا تثير حساسية لدى المسلمين فحسب بحكم إشارة الكلمة إلى القرآن الكريم، ولكنها قد تثير حساسية أيضاً لدى اليهود والنصارى بحكم أنهم "أهل الكتاب". غير أن أصواتاً ترى أن الأمر لا يحتمل مثل هذه الحساسية، لا سيما أن العرب الأوائل من قريبي العهد بنزول الوحي، لم يجدوا غضاضة في تسمية ما أنجزه سيبويه في اللغة والنحو بـ "الكتاب" بصيغة التعريف إكباراً لمؤلفه، ودلالة على المكانة التي يحتلها بين ما يماثله من أعمال في مجاله^(١). ويذهب كمال أبو ديب إلى أن المؤمنين لم يروا "في استخدام هذه الصيغة ما يسىء إلى الأصل القرآني" ثم يستطرد قائلاً: (ثم أن لفظة "الكتاب" في النص القرآني لم ينحصر

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه، مجلة فصول (م. س)، ص ٢٠٥

استخدامها في الإشارة إلى القرآن الكريم، بل اتسعت لتكتسب دلالة شاملة على النصوص التوحيدية، فأسمى اليهود والنصارى مثلاً، "أهل الكتاب"^(١)

يسعى أبو ديب بهذا إلى وضع عمل أدونيس الجديد في إطار ما أسماه بـ "الروح السمحة التي تميز فضاءات شاسعة في التاريخ الثقافي العربي"، وفي هذا الإطار يرى فيما قدمه أدونيس نصاً يتشابه مع الاستخدامات السابقة عليه للفظـة "الكتاب" وذلك على مستوى الدلالة المخصصة، والتي يعنى بها الدلالة على أهمية العمل وأهمية موقعه في المجال الذي ينتمى إليه، فضلاً عن مكانته بين منجزات صاحبه، ويؤسس على هذا أن أدونيس يضع هذا الكتاب في مكانة عالية سواء بين كتبه هو، أم بين ما يدور في هذا الفلك بصفة عامة، ومن هنا جاءت تسمية "الكتاب" على اعتبار أنه يعرض رؤية ناضجة ومكتملة للتاريخ.^(٢)

لكننا ونحن نقرأ "الكتاب" الأخير، لا نستطيع أن نقرأه منفصلاً عن أسلافه الذين حملوا نفس العنوان؛ سواء أكان المجال المنتج لهم بشريا مثل "الكتاب" النحو، أم إلهيا مثل "الكتاب المقدس" و "الكتاب / المصحف". ولعل أدونيس يريد أن يقول إنه إذا كانت الكتب المقدسة قد بلغت درجة الكمال والاكتمال من الناحية الدينية، وإذا كان "الكتاب" لسيبويه قد بلغ درجة الذروة من جانب التقعيد للفصاحة اللغوية، فإن "الكتاب" المنسوب إليه يمثل أقصى ما وصل إليه الإبداع الشعري، ليس على مستوى إبداعه هو فحسب، بل على مستوى الإبداع العربي كله. وكما يقول أبو ديب: "مثلما اختصر الكتاب - القرآن الوجود العربي في التاريخ في ماضيه وأعطاه توجهها ثوريا مستقبلياً، ومثلما اختصر سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد القواعد المؤسسة للغة العربية وخرنوا فصاحتها وميزوا بين السليم وغير السليم في الكتاب - اللغة - النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربي ومآسيه في (الكتاب) ويستخلص في رؤيته للمتنبى وسلسلة نسبه الروحي - الإبداعى، من جهة والفيزيائي الدموى، من جهة أخرى، القوة الجوهرية المبدعة في هذا التاريخ، ويمنح اللغة ذروة تحقق طاقاتها الشعرية

(١) نفسه : ص ٢٠٥ .

(٢) نفسه : ص ٢٠٦ .

وتعدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربى قدرتها المثلى على التعامل مع كل شىء من التاريخى السردى إلى الغنائى التهويمى.^(١)

و"الكتاب" بصيغة التعريف كان مفاجئاً لنا من قبل أدونيس، رغم أنه قد جاء تتويجاً لسلسلة من الدواوين التى كانت صيغة "كتاب" فى كل منها هى أولى كلمات العنوان ، فثمة "كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" و"كتاب المواقف وكتاب المخاطبات" ، ثم "كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل" فـ "كتاب الحصار". إن كلمة "كتاب" قد وردت فى هذه الأخيرة معرفة بالإضافة، وهو أمر من شأنه أن يحصر معنى الكلمة فى إطار المضاف إليه وأن يسجنها رهينة دلالاته.

إن عنوان ديوان " كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" يمكن أن يدرج - فيما يرى بلقاسم خالد - " ضمن ما يسميه (جنيت) بالعناوين الخطابية"^(٢). فكلية "كتاب" فى العنوان لا تحيل على جنس بعينه، وهو ما ينسجم مع وجهة أدونيس فى هذه المرحلة ، إذ يسعى منذ هذا الديوان إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمة الكتاب التى يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ (الإشارات الإلهية) لأبى حيان التوحيدي. ويضيف الكاتب أن "كلمة (كتاب) مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفرى ، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربى. ويخلص من هذا إلى أن عنوان أدونيس ينتسب "إلى سلالة ثقافية أرسى نمطاً كتابياً يتمنع عن التصنيف"^(٣)

(١) نفسه : ص ٢٢٣.

(٢) بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفى ، مجلة فصول ، (م.س) ص ٦٢.

والإشارة هنا إلى كتاب Gérard Genette. Seuil. Paris, Seuil Coll Poétique , ١٩٨٧. P.٧.

حيث يميز جنيت بين العناوين الموضوعاتية التى تحيل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين الخطابية التى تحيل على النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن . ويذهب بلقاسم خالد إلى أن "جنيت قد أدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية ، والعناوين التى تبدو بعيدة عن أى توصيف تجنيسى، ولكنها تحيل على النص ذاته مثل صفحات ، كتابات ، كتاب. Ibid . p. ٨٣.

(٣) بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفى ، ص ٦٢.

أما تعريف الكلمة وإطلاقها هكذا منفردة فإنه قد يصدّم القارئ ، لكنها الصدمة التي تعقبها صحوة هذا القارئ حين يفتن إلى أن هذا العمل الذي يحمل عنوان "الكتاب" قد جاء ليبشر برؤية إبداعية جديدة للتاريخ العربي. يقول محمد بنيس: "إن استعمال كلمة "كتاب" عنوانا لديوان شعري والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام .. يتجاوز حد اللعبة المجانية لصالح اللعبة المسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولا عن اللغة ... "الكتاب" قشعريرة تستولى على كامل جسد ، كلمة واحدة، هل بمقدور كلمة سوى "الكتاب" أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدري. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعري عربي ، تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية، في أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعاً، فعل الشاعر يرسخ حينما يرج الذاكرة، أى عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقى بها في المهالوى النارية لذاكرة مستقبلية.^(١)

ولأن الكلمة / العنوان تحمل في أحشائها ذاكرة ثقافية فإنها تدخل في اشتباك مع هذه الذاكرة لتعطي من شأن ما تراه فيها مضيئاً ومنحازاً للإبداع والحرية والإنسان والتاريخ، وتتقضم ما تراه معوقاً لحركة الإنسان والتاريخ؛ تتحاز للمتحوّل والمتغير والمتجدد والمتعدد، وتهدم الثابت والنهائي والجامد والأحادي. ومن الطبيعي أن ينهض العمل الذي يحمل على صدره عنوان "الكتاب" بمشروع له خطته في الفكر والإبداع، كما له استراتيجية في التشكيل والبناء.

في هذا الإطار يصبح مفيداً أن نقرأ هذا القول لأدونيس عن الكتاب/المصحف: "فالكتاب مطلق اللغة ، ومطلق الوجود ومطلق المعنى. ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمّى ، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلي فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهي ومعنى ذلك أنه مطلق : لا يدرك معناه ، ولا يبدأ ولا ينتهي إنه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ونقرأه عبر التاريخ"^(٢)

(١) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب، فصول ، (م.س) ص ٢٥٩.

(٢) أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٢١ ، ٢٢.

ولنا أن نتساءل الآن ، لماذا يصر أدونيس على أن يسمى عمله باسم "الكتاب" وهو يعلم أن هذا هو الاسم الذي اختاره الله لكتابه؟. ومن السذاجة هنا أن نتصور أن أدونيس يخلع على كتابه ما للكتاب الأصل من إعجاز وقداسة. هو كشاعر يستفيد من طاقة الكلمة وإيحائها ليشير إلى أهمية عمله بالمقارنة إلى أشباهه ، وهو من ناحية ثانية يعمل على إزاحة المدلول الذي ظل متلبسا بالكلمة لا يبرحها ليتحرك في فضاءات دلالية مغايرة متمشيا في ذلك مع ما يؤمن به من تجدد اللغة وتحولها وعدم تثبيتها في بؤرة محددة. لذا يرى أحد النقاد أن أدونيس، عندما اقترح فكرة "الكتاب" ، فإنه "لا يحل بها فكرة البديل الشعري لما هو ديني مقدس ، أو لما هو تاريخي ، أو طبيعي . إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعري لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قدم إلينا في شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار، فهي لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعاني، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تأويليا. وإنما كلمة ولفظ."^(١) واللفظ في السياق السابق هو : "الحد الذي يحصر المعنى ويحدده .. إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية تقوم فقط على الشرح والتعليق."^(٢) وأدونيس بهذا يرى أن عظمة "الكتاب"؛ أي كتاب تكمن فيما يثيره من تعدد الرؤى والتأويل.



(٢) أمس المكان الآن:

لكن إذا كانت كلمة "الكتاب" العنوان الأساس للديوان مثيرة للجدل، فإن الكلمات الثلاث المكتوبة تحتها والتي تمثل عنوانا فرعيا، لا تقل إثارة :

الكتاب

أمس المكان الآن

(١) عبد العزيز بومسهيلى : الكتاب والتأويل ، فصول (م.س) ص ٣٤٧.

(٢) المرجع السابق نقلا عن عبد السلام بتعد العالى : أسس الفكر الفلسفى المعاصر: مجاوزة

المتافيزيقا، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥.

أول ما يلاحظ وجود زمنين؛ هما "أمس" و "الآن" يتوسطهما "المكان".
لأول وهلة يثير هذا المعطى الزماني والمكاني السؤال عن الزمان الناقص وهو
المستقبل أين هو؟ ولماذا غاب؟ وهل غيابه لأنه يقع موقع الحاضر المسكوت
عنه، أم لأنه غائب غيابا حقيقيا بغياب المقومات الإيجابية الفاعلة سواء في رحم
الأمس أم في تراب الآن؟ . ولماذا وُضع "المكان" في موقع يقطع سلسلة الزمان
 ويفصل "أمس" عن "الآن"؟ وهل هذا الموقع الوسط يمنح "المكان" امتيازاً أو
تحكما في الزمان؟ أم يجعل المكان رهينة بين فكي الزمان؟ ثم لماذا وُضعت
الكلمات الثلاث هكذا عارية من أية أدوات تساعد على تبين ملامح الدلالة؟
وبصيغة أخرى، لماذا تظهر الكلمات الثلاث منعزلة عن بعضها لا يربط بينها
سوى رابطة الجوار؟

هذه الأسئلة تؤكد مدى الالتباس الذي ينطوى عليه العنوان الفرعي،
وبداية لا نستطيع أن نضع تفسيراً يقينياً أو تأويلاً أحادياً؛ ذلك لأن رؤية أدونيس
نفسها تتفتح لتتصهر في بوتقتها التفسير والتأويل، ولتشع في النهاية بالأطياف
الالتباسية. ثم نؤكد أنه يصعب أن يُفسر العنوان بالعنوان، ومن ثم فإنه يفضل
التفسير من خلال الرجوع إلى المواقع الاستراتيجية الكامنة في قلب خطاب
"الكتاب" والتي يُفترض بدءاً أنها خرجت من تحت عباءة هذا العنوان متناثرة في
صورة قطرات عبر الصفحات، لأنها تعود لتتجمع في النهاية سحابة أو عنواناً
على صدره.

ربما يلقي قول أدونيس :

" ابتكرُ كلماتٍ

للمكان ، تصيرُ زماناً " ^(١)

ضوءاً على العنوان، ذلك أن الكلمات المبتكرة تضيف على المكان
ومحتوياته وأشياءه دلالات مبتكرة، فيبدو المكان مكتسباً لحياة جديدة لم تكن له
من قبل، ويصبح من ثم جاهزاً للدخول في زمان جديد، أي في تاريخ جديد وذلك
حين يخلع عنه قيمه المرتبطة باللغة التقليدية، وكما يقول عادل ضاهر معلقاً على
قول أدونيس السابق: "أن نستبدل لغة للمكان هو أن نستبدل زماناً بزمان؛ أي

(١) الكتاب : ص ١٩٦ .

تاريخاً بتاريخ^(١) - أقول ربما يلقي هذا القول ضوءاً على العنوان "الكتاب: أمس المكان الآن"، ذلك أن الكتاب هو هذه الكلمات المبتكرة التي ما إن تحل بالمكان حتى تسرى به روح جديدة تتخلق مما يُبَثّ من بين ثناياه من قيم معرفية وشعورية تعمق رؤيتنا للمكان وتنضج من ثم على الزمان الذي تتغير النظرة إليه هو الآخر فتعيد ابتكاره من خلال النظر البريء غير المثقل بأفكار جاهزة سابقة عنه، وعندئذ يصبح تغيير الزمان (النظر إليه) أمراً سهلاً، سواء تمثل هذا الزمان في الماضي (أمس) أم في الحاضر (الآن). ومن الطبيعي أن يظل مكان المستقبل هنا مضمرًا، ذلك أنه من العبث أن نتحدث عنه قبل أن نعيد مراجعة الماضي ثم الحاضر وتشكيلهما من جديد.

"أمس .. الآن"

هي صيغة تعني أن "الأمس" يمارس حيويته وفاعليته في "الآن". لقد ابتلع الأمسُ الآن، وأصبح ناس "الآن" محكومين بمعايير الأمس :

"تلك آهاتُ أسلافنا"

مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامضٌ

وخطانا حقولٌ لها " (٢)

وهيمنة "الأمس" على "الآن" هي اعتداء على هذا الأخير لأنها تسحب الثقة منه، فيبدو وكأنه زمن ضرير بحاجة إلى زمن آخر مبصر يرى بعينه، ويسمع بأذنيه، يحدد له موطئ القدم، ويوضح له معالم الطريق، وبقدر طغيان حضور الأمس يكون غياب اليوم :

"... إن هذا الحضور الذي يتغطى بأسلافنا"

ليس إلا غياباً " (٣)

(١) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، فصول (م.س)، ص ٣٠١.

(٢) الكتاب : ص ١٩.

(٣) الكتاب : ص ٣٧٨.

وحين يقف المكان ليفصل بين الـ"الأمس" و " الآن" فإن المعنى قد يكون بأن الحاضر ليس هو الماضى ولا ينبغى أن يكون، ثمّة فاصل بينهما يتمثل فى هذا الحيز المكانى الذى يجعل الماضى بقيمه فى ناحية، والحاضر بقيمه فى ناحية ثانية، وإن كانت هذه القيم الأخيرة ينبغى أن تكون امتدادا متطورا عن قيم الماضى، ثمّة اتصال هو اتصال فروع الأبناء بجذور الآباء، وثمّة انفصال أو بالأحرى استقلال؛ استقلال الفروع بسمات ومكونات اكتسبتها من خلال نموها فى فضاءات مغايرة لفضاءات الآباء. لكن هيمنة الأمس على اليوم بالشكل الذى يبدو فى المثال السابق يفتت اليوم إلى شظايا تذوب فى محيط الأمس، ويحول زهور اليوم إلى أحطاب وأعشاب وأشواك، ويصبح حضور اليوم ليس إلا حضورا شكليا، لأن الحضور الجوهري هو للأمس.

من هنا يمكن الإجابة على التساؤل الذى يطرحه أبو ديب عن سبب غياب المستقبل فى السلسلة الزمنية السابقة^(١)، إذ يصبح الحديث عن المستقبل لمن لم يسيطروا بعد على حاضريهم لأنهم رهائن فى قبضة ماضيهم - يصبح مثل هذا الحديث محض هراء، وعبث لا طائل من ورائه.

يقول أدونيس : " لا نعرفُ من نحنُ

الآنَ ، ومن سنكون،

إذا لم نعرفُ من كُنَّا. ولذا

سأقصُّ عليكم

من كُنَّا " ^(٢)

ليس المستقبل هو وحده المنفلت الضائع، ولكن الحاضر أيضا، وامتلاكهما مرهون بأن نحسن قراءة الماضى. حضور المستقبل هنا هو حضور السلب، وهو يساوى الغياب الكامن فى العنوان الفرعى :

أمس المكان الآن

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب، فصول (م.س)، ص ٢٣٢.

(٢) الكتاب : ص ١٠.

فى ضوء هذا قد يفسر حضور "الآن" على أنه حضور حقيقى؛ ولكنه حضور بالقوة، وليس حضوراً بالفعل؛ حضور بقوة دفع الماضى وليس بصيرورة الحاضر وتحولاته. وربما يكون حضور "المكان" أكثر قوة كما يبدو فى هذا المثال:

"وأجاهرُ أن الزمانُ

ليس إلا دماً

يتبجَّسُ من شريان المكان" (١)

وإذا كان المكان يبدو شرياناً يتفجر منه دم الزمان ؛ فإن أبا ديب يرى فى ذلك تحكما من جانب المكان بالزمان وكنهه ومساره. ويربط ذلك بنشأة أدونيس "فى أحضان فكر فلسفى يسند إلى المكان " الجغرافيا" دوراً أسمى فى صياغة التاريخ" (٢)، لكن ربما انطوى هذا التفسير على شىء من المبالغة ، إذ إن الشاعر يدين فى السياق السابق المكان والزمان كليهما وبدرجة واحدة، إنه لا يرى المكان بمعزل عن الزمان، ذلك أن المكان الذى تتفجر الدماء من شريانه من كثرة ما شهد من أحداث النزف والقمع والقتل ينعكس على الزمان الذى يصبح هو الآخر زمناً للقهر والتسلط؛ زمناً مرقشاً بدماء القتلى والمقموعين. وهذه الرؤية السلبية هى ذاتها التى تدفع الشاعر إلى الأمل فى زمان ومكان آخرين، بل إلى المراهنة على هذا الأمل :

" سأكرّر هذا الرهان :

يتقدم نحوى

زمنٌ ضدَّ صحراء هذا المكان،

وصحراء هذا الزمان" (٣)

تشهد النماذج السابقة على أهمية العلاقة التفاعلية بين الزمان والمكان فى "الكتاب" وهى تكشف عن أن قضية الكتاب المحورية ستكون هى عرض رؤية

(١) الكتاب ، ١٨٩ .

(٢) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٠٦ .

(٣) الكتاب : ص ٥٨ .

إبداعية للزمان العربى (التاريخ) فى المكان العربى (الجغرافيا) ، ومن ثم كان العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" مؤمناً إلى هذا التفاعل الذى بلغ درجة كبيرة سقطت فيها الفواصل بين الكلمات.



(٣) المخطوطة :

على الغلاف الداخلى لـ " الكتاب" نقرأ " مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس" فنفهم أن هذه حيلة فنية تسمح لصوت أدونيس أن يتداخل مع صوت المتنبى ليستحىلاً صوتاً واحداً يكون أكثر عمقا وصلابة وقدره لا سيما أنه سيضطلع بمهمة جليلة هى قراءة التاريخ العربى بكل ما ينطوى عليه من تناقضات وتأويلات وصراعات وتداخلات. وهو عمل بحاجة -بالإضافة إلى الصوت المعاصر - إلى صوت تاريخى تتوفر فيه سمات الحضور والحيوية إلى جانب الطاقة الإبداعية التى سينطلق منها ويستند عليها الصوت المعاصر مكوناً صوته الجديد الذى سيبدو كأنه ينتمى إلى المستقبل، **فصوت المتنبى هو 'أمس' وصوت أدونيس هو 'الآن'** أما الصوت المركب فينتمى - كما قلنا - إلى المستقبل. والمخطوطة فى هذا السياق تتجاوز بالطبع معناها الحرفى لترتدى معنى مجازياً شعرياً، ذلك "أن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شىء نزول إلى الأعماق، إلى المناطق المعتمدة التى ولدت ونمت منذ العهود السحيقة بالشعر"^(١). والنزول إلى المناطق المعتمدة يعنى أن الصوتين كانا قد اندمجا إلى درجة الالتباس :

" سأخيلُ حالى لا بسةَ حالةٍ وأكرُرُ تلكَ الجحيمَ

بلفظى - بسيطاً ، مستضيئاً بما قاله، أتَقَضَّى

الضياءَ إلى ذُرُواتِ الكتابِ " ^(٢)

الخيال هنا مطلوب، لأنه بدونَه سيظل المتنبى على حاله، أقصد على صورته التاريخية ، رهين زمانه ومكانه، أما الخيال فهو الذى سيذيب الشخصية

(١) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب ، مجلة فصول ، (م.س)، ص ٢٢٦.

(٢) الكتاب ، ص ١١.

التاريخية ليستقطر عصيرها القادر على أن يتسرب إلى صميم حاضرنا، بل ومستقبلنا. الخيال هنا - كما يقول محمد بنيس - "برزخ يلتقى فيه شاعران من زمنين : أمس الآن. إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكي تضيع. والمخطوطة تطلعننا على شيء معلوم للمتنبى وأشياء مجهولة عنه"^(١)، أى أنها ستكرر ما قيل يعد إعادة إنتاجه "وضمن مشروع التكرار تفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، فى المكان والزمان ، عربيا ، قبل أى شيء آخر"^(٢). بقى أن نشير إلى أن صوت المتنبى هو أحد الأصوات التى تزخر بها المخطوطة، وهى أصوات عديدة سنشير إليها فى موضعها.

يتشكل النص فى "الكتاب" من مجموعة أبواب، يتصدر كل منها أبيات للمتنبى، مما يوحى - منذ البداية- بأهمية هذا الصوت الذى سيشتبك مع الصوت الأدونيسى، أو سيشتبك الصوت الأدونيسى معه، ومن خلال هذا الاشتباك ستتحل رؤيا أدونيس الحلمية إلى رؤية تطل من خلال ثقب الزى الشعرى مظهرة عورة التاريخ العربى التى تتبجس منها الدماء، وتلقى على ضفافها الجثث والأشلاء-

أما الفضاء الفيزيائى فى "الكتاب" فينقسم إلى ثلاثة أقسام: يوضع الأول داخل إطار فى منتصف الصفحة وهو ينقسم إلى جزئين : الأول فى أعلى الإطار ممثلا المتن والثانى فى أسفله ممثلا الهامش، ويعد هذا القسم هو أكبر أجزاء الكتاب أهمية سواء من حيث موقعه الذى يتوسط الصفحة، أو من حيث حجم حرفه الكتابى، أو من حيث نسبة انتشاره وحضوره ، ولئن كانت هذه أمور تبدو شكلية إلا أنها تلتقى فى النهاية مع العناصر الدلالية لتعطى القسم أهميته ومركزيته.

أما الخطاب الذى يسود هذا القسم فهو خطاب الذات المتجه نحو الداخل والمتوغل فى الأعماق والمكتنه لأسرار النفس وأغوارها.

(١) محمد بنيس : (م. س) ص ٢٦٦.

(٢) نفس الصفحة بالمرجع السابق.

أما القسم الثانى فيقع على يمين الصفحة بحرف كتابى أصغر من حرف المتن فى القسم السابق. ويشع هذا القسم بتكثيف درامى نابع من صوت (الراوى / الرواية) وهى حركة من شأنها أن تساعد على إبراز رؤية الشاعر وبلورتها، وذلك من خلال الارتكاز على الأحداث التاريخية كما تنطق بها كتب التاريخ الإسلامى.

ويقع القسم الثالث على يسار الصفحة، وينطق به صوت المعلق على الأحداث أو الشارح لها، وهو مكتوب بحرف أصغر من حرف القسم الثانى، ومن حيث المحتوى فإنه أشبه بمجموعة من التقارير التى تعين فى كشف مكونات النصوص فى القسمين الأول والثانى .



من هنا ستكون الصفحة الواحدة محتشدة بأصوات متعددة ومتشابهة، وسيطلب الاقتراب من النص ثقافة تحاول - على الأقل - أن تقترب من تخوم ثقافة المبدع سواء فى تجليها التراثى أم فى تجليها الحدائى ، أمام هذا النص "سنشعر وكأننا أمام مسرح تاريخى - أنطولوجى - يقف عليه راوٍ، سارداً وقائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتى شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالى مستقل. أخيراً سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعاً سير المسرحية / الرواية بتدخله المتواصل فى أحداثها المتسلسلة، وذلك كى يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وغلق واستتر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة"^(١) مثل هذا النص بحاجة إلى قارئ ذى ذاكرة قوية قادرة على استدعاء ما احتفظت به من مخزون التراث الدينى والأدبى والشعبى والفكرى والفلسفى والتاريخى والثقافى والسياسى. نحن بإزاء نص مفتوح، لذا فهو بحاجة إلى قراءة لا تغلق نفسها فى إطار المبتذل التقليدى والمعروف. "إن الكتابة اللانهائية استنفار للقراءة اللانهائية، وهى تقبل بالمجهول صديقاً ورفيقاً".^(٢)

(١) رياض العبيد : السيرة الشعرية مجلة فصول (م. س) ص ٢٧٧.

(٢) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م. س) ص ٢٦٤.

إن الأصوات المتعددة التي تملأ فضاء الصفحة أشبه بمجموعة من القصائد المنفصلة المتصلة، لذا فهي بحاجة إلى قارئ نوعي حتى يستطيع أن يفك شفرتها، وأن يضع يده على مواطن الاتصال والانفصال فيها. لكن كيف يمكن لهذا القارئ أن يوحد بين هذه الأصوات المتعددة التي يحتشد بها "الكتاب"؟.

واقع الأمر أن هاجس التوحيد بين المتناقضات لم يعد هو هم الشاعر ولا هم القارئ، بل لعل بلوغ الشعر مرحلة الرشد يجعله معنيا بإبراز التناقضات والانسراخات أكثر من عنايته بتجسيد الفجوة بينها. هو يعمد إلى إلقاء الضوء عليها لعله يصدم بذلك القارئ فيفיק على التناقضات التي يعيشها، لقد أصبح الشعر "أكثر إخلاصا لإدراكه الجوهرى لعمق التناقضات والنزاعات والصراعات، فمال إلى تجسيد ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة، والحواسي والهوامش".^(١) لذا فإن استراتيجية الخطاب في هذا النص ستواصل أعمال التشعب والتشظي كي تدفع به بعيدا وعميقا "في مجاهيل خصبة وجديدة في باطن اللغة وجمالياتها وآلياتها البصرية والسيكولوجية"^(٢). يبرز هذا التشعب والتشظي وجود ثلاثة خطابات مستقلة على فضاء الصفحة، أولها داخل الإطار ويمثل خطاب الذات، والثاني على يمين الإطار ويمثل صوت الرواية، والثالث على يساره ويمثل صوت المعلق على الأحداث، الشارح لها. بالإضافة إلى هذا توجد بعض الإشارات الكتابية التي تؤكد استقلالية كل خطاب، منها ما سبق أن أشير إليه من تميز كل منها بمساحة معينة على فضاء الصفحة كما سبق أن أشير؛ فضلا عن تميز كل خطاب بحرف كتابي. غير أن تعدد الأصوات واستقلالها لا يعنى بالطبع انفصالها، فالعمل في مجمله منظومة واحدة تنتهي إلى التكامل، لكنه التكامل الذي لا يلغى التعدد والتنوع والتوازي والاشتباك، بل لا يلغى التناقض والانسراخ، وفي هذا يكمن سر زخم "الكتاب" وعمقه. فالتواريخ الوجدانية للذات والتي

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب (م. س) ، ص ٢٣١.

(٢) رياض العبيد : السيرة الشعرية (م. س) ، ص ٢٧٦.

تتشكل داخل الإطار ، لا تتفصل عن الأحداث التاريخية عن يمينه ، ولا عن صوت المعلق عن يساره.

ولئن بدا ما كتب بعد ذلك تحت عناوين: "فاصلة استباق" و "الهوامش" و"الأوراق" و "الفوات في ما سبق من الصفحات" مستقلا عن جسد الرواية/ المسرحية إلا أنه يدور في النهاية حول موضوع الكتاب ويدعم مشاهدته، ويعزز صورته، ولعل الشاعر أراد من وراء كتابة هذه الفصول سد ما قد يكون قد تصوره ثغرات في "الكتاب".



(٤) المتنبي :

يقول أدونيس : " لقد خلق المتنبي طبيعة كاملة من الكلمات، في مستوى طموحه: ترجّ، تتقدم ، تجرف ، تهجم، تقهر، تتخطى " المتنبي روح جامحة، تياهة، تتلاقى فيها أطراف الدنيا. إنه وحيد، بل الوحيد، فوحدته قدر محتوم لأن الإنسان خليل نفسه. كل متفرد وحيد. كل وجود خلاق وحيد ... المتنبي وحدة غاضبة لا يرضيها شيء .. ذلك أن هذه وحدة الصداقة مع الأطراف القصية: الانتصار أو الموت، وحدة التعالي والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع القوة والسيطرة على العالم وتغييره. إنها الوطن الأرحب.. صديق القلق والريح .. غير الناس كأنه ليس منهم .. كيانه مرهون بما لا نهاية له، بما يجبل عن التسمية، بالمدى المتطاول الذي يقصر، مع ذلك ، في عينيه. إنسان المتنبي موجة لا شاطئ لها - دائما على حركة. إنه أول شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية إلى أفق لا يحد، شعره للحركة ، للحرارة ، للطموح للتجاوز ، إنه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان" (١)

لو حاولنا أن نستبدل في الاقتباس السابق اسم أدونيس باسم المتنبي، وأعدنا القراءة لوجدنا أن العبارة في صورتها المعدلة أصدق منها في صورتها الأصل. وهذا إن دل، فيدل على أن أدونيس كان يحب أن يرى ذاته منعكسة على

(١) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٦ ، ٥٧.

مرآة غيره، أكثر مما هو معنى برسم صورة لهذا الغير، وكأنه كان يتخذ من الآخر وسيلة لغاية في نفسه؛ وهي اكتشاف ذاته، لا سيما إذا انطوت شخصية هذا الآخر على ملامح تتجاوب مع الرؤية الأدونيسية بعامة. يلتقط أدونيس هذه الملامح ويضعها تحت المجهر، فيرى فيها نفسه أو بعضا من نفسه، فإذا أراد أن يسجل، اختلطت ملامح الآخر بملامح الذات، وقد يحدث في زحمة الانفعال أن تنقلص ملامح الآخر وتطغى ملامح الذات، فيأتي التسجيل في ظاهره راسما صورة الآخر في حين أن صورة الذات تقبع في الخلف تمسك بالخيوط وترسم الخطط وتحدد الأهداف.

أدونيس عرف الآخر من خلال آخر؛ هو نفسه يحدثنا عن أنه اكتشف أبا نواس من خلال قراءته "بودلير"، كما اكتشف أبا تمام من خلال إطلاعه على "مالارميه". الأمر الذي دعاه إلى أن يصف الأول بأنه "بودلير العرب" والثاني بأنه "مالارميه العرب".^(١)

الذي يعرف الآخر من خلال آخر، يسهل عليه أن يعرف نفسه من خلال الآخر، لا ضير، بل ربما كان هذا هو الشأن الطبيعي، فالإنسان قد يكتشف نفسه بصورة أكثر عمقا من خلال تأمل الآخرين، غير أن أدونيس كان يتجاوز تأمل الآخرين إلى فرض ذاته عليهم، من هنا جاءت الصورة التي رسمها للمتنبى أقرب إلى ملامحه هو من ملامح المتنبى^(٢).

بلغت درجة التوحد في الهوية مداها البالغ في "الكتاب" وذلك حين اختلط الصوتان: المتنبى وأدونيس فأصبح كل منهما ينطق من خلال الآخر، ومن خلال امتزاج الصوتين: القديم الضارب في الأعماق والمعاصر المحلق في الآفاق، تكون صوت جديد، ليس هو المتنبى، وليس هو أدونيس، ولكنه صوت أغنى وأعمق وأشمل لأنه ينظر إلى الحاضر وهو يقف على أرض الماضي، في ذات الوقت الذي يتأمل فيه الماضي من خلال صورة الحاضر، ويحاول أن يري صورة الحاضر بمقارنتها بصورة الماضي، وما إذا كانت الأولى امتدادا متطورا

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. ص ٤٧.

(٢) ليس الأمر قاصرا على المتنبى، ولكن هذا شأن أدونيس مع كثير من الشخصيات التي يتناولها بالدرس. انظر على سبيل المثال صور أبي نواس وأبي تمام وأبي العلاء في المرجع السابق، ص ٣٧: ٦٤.

للثانية، أم تكراراً لها. بعبارة أخرى، هل الحاضر يُستسخ من خلايا الماضى ، أم تتم ولادته بشكل طبيعى ليكون له امتداده كما له ارتباطه.

رغم اعترافنا بدرجة التوحد البالغة بين صوتى أدونيس والمنتبى، إلا أن أولهما قد يفرض نفسه أحياناً على الثانى ، مما يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من طغيان صورة الذات على صورة الآخر، وهو ما يخل بتوازن معادلة مزج الصوتين، ذلك أن سطوع أحدهما وخفوت الآخر ينعكس سلباً على عمق الصوت الهجين ورحابته، وها نحن نرى فى هذا المشهد الذى - ترسم فيه صورة الأب - نرى وجه أدونيس أكثر مما نشهد وجه المنتبى:

كيف يُنْعَى إلى كَوْفَةِ الوجدِ سَقَاؤُهَا ؟

لم يغبْ عن مدارى إلا

صورة، كيف أروى فلِكَأ دَارَ فيه؟

إنَّهُ الكونُ يُوغلُ فى، ولا وَحَى ، كلا ، لن

أقول : السماء

تتغطى بأنفاسه،

سأقول : رؤاه وشعرى بيتٌ لهذا الفضاء .

لا تقص على خُطاه ، يديه

لا تقل صمته

فأنا أعرف الخبز والماء،

والجبهة العالية.

هل شممت الفراش الذى مات فيه ، الرماد

الذى مات فيه ولمست عباءته الحانية؟

أُتْرى أذن الماء؟ والحي : أطفاله ، النساء،

المعزون - من أين؟ من هم؟

هل خرجت إلى قبره

واحتضنت الحجار، التراب، الكفن؟

أتوسل ، يا كوكب الحب ، قل لى :

كيف كانت سماء الوطن؟^(١)

(١) الكتاب : ص ١٤٠

الأب في هذه الصورة يُحتفى به احتفاء كبيرا، ويبدو أن أثره على الابن كان عظيما، وهو ما لا يُعرف عن علاقة المتنبي بأبيه، بل العكس هو الصحيح. ذلك أن المؤرخين والنسابين قد حدثوا أن كل ما يعرفونه عن أبي المتنبي أنه كان سقاء بالكوفة. أما المتنبي نفسه فقد أعرض في شعره عن ذكر كل من أبيه وجده، ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا حين يشك في نسب الرجل ، وذلك حين يزعم أن المتنبي لم يكن يعرف لنفسه أبا^(١).

الأب في المقطع السابق يبدو مثل كون كبير توغل في وجدان الابن، وترك بصماته فيه. أما الابن فإنه في تتبعه لذكرات الأب، يبدو مرهف السمع له، شاعرا بحنين جارف إليه، يجله حيا في شموخه وإيائه ، ويحن إليه ميتا متلفعا بأكفانه، وهذه الصورة لا تلتقى مع الصورة التي عرفناها عن أبي المتنبي، غير أنها تتصل اتصالا وثيقا بما حدثنا به أدونيس نثرا عن أبيه وذلك حين قال إنه "كان ظلا جميلا .. مسكونا بلطف التصوف ونعمته - بتلك الغبطة التي تحرر الإنسان من داخل، وتجعل منه ينبوع محبة وتسامح. وفي هذا كان أبي الخميرة التحررية الأولى في مسار فكري وعلمي. كان ضوئي الأول"^(٢). أما كمال أبو ديب فيرى في المقطع الشعري السابق "تداخلا نصيا حادا ومضيقا مع نصوص كتبها أدونيس في موت أبيه" أما عبارة "الرماد الذي مات فيه" الواردة بالمقطع فيرى فيها إشارة شديدة الوضوح إلى موت أبي أدونيس الذي مات فعلا محترقا بالنار. وعن تاريخ واقعة الموت كما يصورها المقطع يقول أبو ديب إنه " لا يعرف له أصلا في تاريخ المتنبي ، فيما نعرف أنه متأصل في تاريخ أدونيس"^(٣).

(١) عن نسب المتنبي من جهة أبيه راجع: طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف بمصر (د.ت) ص ١٢:

١٦. وعن تفنيد رأى طه حسين في هذا الصدد راجع محمود محمد شاكر: المتنبي ، دار المدني بمكة،

مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٨٧م ، ص ٤١١ : ٤٣٣.

(٢) أدونيس : الشعر والشعر : مجلة فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٦٦.

(٣) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٢٥.

يقلل إلى - حد ما - من ارتفاع النبرة الأدونيسية ما يتضمنه الكتاب من أصوات متعددة ؛ تختلف وتتجانس ، تتعارض وتتآلف ، بحيث تصبح أشبه بمعزوفة يسهم فى عزفها العديد من الآلات ، وتصدر بدورها العديد من الأصوات والإيقاعات ، بل لعل هذا يصح على مستوى الصوت الواحد الذى يتحرك فى أكثر من مجال فكرى، وفى أكثر من اتجاه شعورى، دون أن يعد هذا من قبيل التناقض، بل لعله يحسب على ما ينطوى عليه الصوت الواحد من زخم وثرأ وتعدد وتنوع. وأدونيس حين يوهنا أنه يحقق مخطوطة للمتنبى، فإنه لا يمنح المتنبى امتيازاً على بقية الأصوات التى يحتشد بها الكتاب، ذلك أنه "يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولاً تخيلياً فذا للزمان والمكان محتشدين بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإيقاعات والصور المتجانسة المتضاربة فى آن".^(١)

صحيح أن صوت أدونيس يتوزع عبر الأصوات العديدة التى يحتشد بها "الكتاب"، ويكون حاضراً فيها جميعاً، لذا ليس صحيحاً ما ذهب إليه كمال أبو ديب من أن "صوت أدونيس الشخصى .. هو أشد الأشياء خفاءً فى "الكتاب" وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه"^(٢)، ذلك أن هذا الصوت يلاحق القارئ فى كل صفحة ، وأبو ديب نفسه يقر بهذا الانتشار للذات الأدونيسية فى الكتاب وذلك حين يقول : "وقد يجد البعض فى هذا الانتشار الكلى للذات عبر نسيج النص وأصواته إفراطاً فى إغداق الذات على العالم، وتقليصاً للحيوية المسرحية والتعددية فى النص، وقد يراه البعض تجسيدا لئرجسية جامحة" ورغم هذا الاعتراف المقنع إلى حد ما ، فإن أبا ديب لا يحب أن يرى الأمر بهذه الصورة ولكنه يحب أن يراه "فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه فى كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها".^(٣)

يذكر المقرئ فى ترجمته للمتنبى أنه " قيل له : على من تنبأت؟ قال: على الشعراء. فقيل :لكل نبي معجزة ، فما معجزتك ؟ قال قولى:

(١) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٤٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٣ .

(٣) نفسه ، ص ٢٤٦ . (٤) محمود محمد شاكر : (م. س) ص ٦٨٨ .

وَمِنْ نَكَدِ الدُّنْيَا عَلَى الْحُرِّ أَنْ يَرَى عَدُوًّا لَهُ مَا مِنْ صَدَاقَتِهِ بُدُّ^(١)

نبوة المتنبي الشعرية هي أحد المناطق التي جذبت أدونيس إلى تبني صوت المتنبي، ف شعر أدونيس نفسه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنبوة كما سبق أن أسلفنا. والمقطع التالي نموذج لامتزاج الصوتين متبئين بنبوءة واحدة :

كيف لي أن أَرُدَّ النبوءة - تأتي

في قميصٍ من الضوء ، تلقى وجهها في

يدي، وتنفض أسرارها في عُروقي؟

وأنا من تنبأ شعرا

انظروا : إنها الآن تفرش لي ساعديها

وتسكنني دارها

كيف لا أتبطن أغوارها؟

وأنا من تنبأ شعراً. ^(٢)

إذا عدنا إلى النص الأول الذي اقترحنا فيه استبدال اسم أدونيس باسم المتنبي وتأملنا السمات التي يراها أدونيس في المتنبي، أو بالأحرى في أدونيس لوجدنا: الطموح ، التخطي ، التجاوز ، الجموح ، الوحدة ، التفرد ، الخلق ، الغضب ، التعالي ، القلق ،... بالإضافة إلى كونه " موجة لا شاطئ لها" و"طوفاناً بشرياً" و"متصلاً بينابيع القوة والسيطرة" و " خالقا لطبيعة كاملة من الكلمات" و "صديقا للأطراف القصية" - إذا تأملنا هذه السمات أدركنا لماذا كان اختيار أدونيس للتمتني بالذات، إذ هو أقرب صوت شعري من حيث احتواؤه على السمات السابقة إلى فكر أدونيس ووجدانه، وهو أيضا أخصب تربة يمكن أن يستتبت فيها أدونيس رؤاه وهواجسه وكوابيسه وأحلامه. المتنبي بئر عميقة، وأدونيس يستطيع أن يجد فيه كل ما يتجاوب مع همومه المعاصرة.

(١) محمود محمد شاكر : (م . س) ص ٦٨٨.

(٢) الكتاب : ص ١٩١.

(٥) النبوة :

رأينا كيف ساهم أدونيس في تحريك دلالة كلمة "الكتاب" ، وعدم تثبيتها عند دلالة السماوى من الكتب ، لتشير إلى كتب من نوع آخر ينهض بعبء تأليفها بشر موهوبون يعالجون فيها ما يرونه ملحا من قضايا الواقع الإنسانى، عارضين من خلالها آراءهم ورؤيتهم ورؤاهم. أيسر من هذا تحريك كلمة "النبي" لتشير - كما ورد فى بعض معانيها بالقاموس- لا إلى الإنسان المرسل من قبل الله لتبليغ رسالة إلى قومه فحسب ، ولكن إلى هذا الإنسان الألمعى الذكى، ذى الحس المرفه والحدس الصائب الذى " يظن بك الظن كأن قد رأى وقد سمعا" على حد قول الشاعر العربى. وقد يجد هذا الإنسان نفسه مسكونا برسالة يريد أن يبلغها، فإذا توفرت لديه القدرة فإنه قد يتقمص شخصية نبي، وقد ترد فى ثنايا رسالته ألفاظ وتعبيرات ودلالات تشف عن هذا. ولعل نيتشه كان واحدا من هؤلاء، وذلك حين تقمص شخصية "زرادشت" وأخذ ينطق على لسانه بما يراه طريقا لصالح الكون والعالم والإنسان^(١). أما كتاب "النبي" لجبران خليل جبران فأشهر من أن يشار إليه فى هذا المجال^(٢) ولعل صلاح عبد الصبور كان قد تأثر بهذا الكتاب أكثر مما تأثر بالإنجيل، وذلك حين التقط صيغة "أقول لكم" ليلقى من خلالها تعاليمه ذات المسحة النبوية فى قصيدة طويلة من ديوانه الثانى الذى يحمل اسم هذه القصيدة.^(٣)

أما " على أحمد سعيد" فقد اختار لنفسه اسم "أدونيس" وهو اسم إله، واختار لعمله موضع الدرس اسم "الكتاب" واختار لصوته "المتنبى" لكى يلقي من خلاله قيمه وتعاليمه^(٤)، ومن السهل بعد ذلك أن نعثر على إيماءات النبوة وإيحاءاتها، بل وتصريحاتها منتثرة على صفحات "الكتاب". نراه يقول محددا طبيعة علاقته بقومه التى تقوم على الاتصال / الانفصال :

(١) راجع : فريدريك نيتشه : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فليكس فارس ، دار القلم ، بيروت ، (د.ت).

(٢) راجع : جبران خليل جبران : النبي ، ترجمة ثروت عكاشة، دار المعارف. القاهرة ، ط ٤.

(٣) راجع القصيدة : بديوان "أقول لكم" ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ، ص ٧٣ : ٩٠.

(٤) لاحظ العلاقة بين "المتنبى" و " النبوة"

"آيتى أننى منهم - بشرٌ مثلهم

ولكننى

استضىءُ بما يتخطى الضياءُ

آيتى أنهم

يقرأون الحروفَ ، وأقرأ ما فى الخفاء" (١)



فهو وإن كان ينتمى إلى البشر العاديين إلا أنه يفارقهم بما أوتى من قدرات قد تصل إلى حدود المعجزات، وذلك حين يستضىء بما يتجاوز الضياء الذى يستضيئون به، وحين يمتد بصره، ويُرْهف سمعه فيرى ما لا يرون، ويسمع ما لا يسمعون، ويصبح بملكاته قادرا على قراءة ما يعجزون عن قراءته مما يخفى ويستتر. إنهم ينتمون إلى الضياء، وينتمى هو إلى الخفاء. "والضياء / الخفاء" فى اللغة الأدونيسية يمثلان ثنائية ضدية، ذلك أن الأول رمز للوضوح والسطوع واليقين ، بينما الثانى رمز للتيه والشك والالتباس؛ الأول قرين الرؤية البدائية الأحادية، والثانى قرين الرؤية المركبة الاحتمالية. لا نعجب إذن حين يقرر الشاعر أنه يكره " الضياء " ويحب " الخفاء ":

"وأنا أَنَقَلَبُ فى ذات نفسى ، أرددُ :

كلّا، لا أحبُّ الضياء /

لا لشيء سوى أنه كاشفٌ ...

كم أرددُ فى ذات نفسى

أحب الخفاء" (٢)

هم بشر عاديون، بحاجة فقط إلى الضوء الساطع الذى يكشف لهم سطوح الأشياء وقشورها كما يكشف لهم الدلالات الحرفية فى اللغات ، ولأنه مفارق لهم فإن قراءته تتجاوز الحروف إلى ما هو مكنون فى أحشائها من مجازات

(١) الكتاب ، ص ٢٥١.

(٢) الكتاب ، ص ٦٦.

وإيماءات وأسرار. لذا نجده يؤكد هذه المفارقة التي تضيء عليه سيماء النبوة في قوله : ... طريقى

في الكلام القريب

وقصدى في أبعد الكلمات .

يقرأون ولا يفهمون

إنهم أحرق ، وأنا غابة من لغات ^(١)

لغته إذن ليست لغة عادية، بل إنها كما يصفها لغة نبوية :

".. لست من هذه اللغة النبوية إلا

لأن موازينها

وتضاعيلها وتصاريضها

لغة للهجوم وأنشودة للهجوم " ^(٢)

وألمه أيضا ليس ألم البشر العاديين الذين تؤرقهم مطالب العيش اليسيرة، إنه ألم عميق يليق بأصحاب الرسالات. فهو كما يصف نفسه بأنه " نبوى الداء " ^(٣).

وهو حين يقول : "إننى نبى وشكاك" ^(٤) فإنه يحدد ملامح نبوته التي تتبسم بالشك والتهيه، بل إنه يتخذ من "التهيه" منزلا لا يشعر بالأمان إلا وهو داخل فيه. بل إن هذا التهيه هو "المحراب" الذى يتدفق عليه فيض الأسرار :

"ينزل الشاعر فى التيه،

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السرَّ عيان" ^(٥)

تلتقى كلمات " التهيه - المحراب - السر " لا لتشير إلى خصوصية عالم الشاعر فحسب، بل لتكشف عن الملامح النبوية فى هذا العالم ، فهو بما أوتى من

(١) الكتاب : ص ١٢٢ . (٢) الكتاب ، ص ١٠٠ .

(٣) الكتاب : ص ١٦٥ . (٤) الكتاب : ص ٣٥٦ .

(٥) الكتاب : ص ٢٠٣ .

قدرة ، يتجول في الأماكن غير المأهولة ، ويتلقى الأسرار غير المبذولة، ولئن كان "شاعر" على محمود طه قد :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعضاً ساحر، وقلب نبى^(١)

فإن الشاعر هنا لا يستطيع أن يتخذ من الأرض منزلاً ، ذلك أن الأرض تعنى أنه قد وجد مرساته، وعليه من ثم أن يهدأ ويستقر ليحيا حياة البشر العاديين، ويهتم بهمومهم. وكما أن الاستقرار على الأرض هو بمثابة السجن للطيور الطليقة، فكذلك هو بالنسبة للشعراء من أصحاب الرسائل. إن الأرض في قاموس أدونيس مثل الضياء، وهو كما يكره الضياء ويحب الخفاء، فإنه يكره الأرض ما دامت تعنى الثبات المرادف للجمود، ويحب أن يحيا في "التيه" متحولاً، جواب آفاق. هو في هذا مثل الموج في قول شاعر فارسي "الموج إن يهدأ يمت" أو مثل السندباد في قول صلاح عبد الصبور: "السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت!!"^(٢)

شاعر على محمود طه قد " هبط الأرض" بصيغة الماضي، أما شاعر أدونيس فـ "ينزل في التيه" بصيغة المضارع التي تعنى وجوب استمرارية إقامة الشاعر في هذا المنزل، وحياة الشاعر مرهونة بإقامته فيه. فإذا شاء لنفسه الراحة والاستقرار وآثر أن يهبط على الأرض، فإنه يكون قد حكم على نفسه بالموت.

لكن إذا كان شاعر أدونيس "ينزل في التيه" فإنه يعود ليحمل على أجنحة الكون حيث "محرابه" الذي يتلقى فيه الأسرار. لا يخفى أن صيغة " المحراب" في هذا السياق تتداخل نصياً مع بعض نصوص القرآن^(٣)، وهو تناص يؤكد ملامح نبوة الشاعر، وذلك بجعل مكان إلهامه وتلقى أسرارهِ هو ذات المكان المرتبط في الأذهان بإقامة الأنبياء وأصحاب المعجزات. وأدونيس يجيد لعبة التناص ليومئ بها إلى ما يرمى إليه. وهو في المثال الأول الذي أوردناه في هذه الجزئية "آيتي أننى منهم - بشر مثلهم / ولكننى / أستضىء بما يتخطى الضياء..." يتداخل مع النص

(١) على محمود طه : الملاح التائه، دار العودة ، بيروت ، يناير ١٩٧٢، ص ١١.

(٢) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨.

(٣) - "... كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا.." آل عمران / ٣٧.

- "... فنادته الملائكة وهو قائم يصلى فى المحراب..." آل عمران / ٣٩.

القرآني الناطق بلسان الرسول ﷺ: " إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي ... " ^(١) ليؤكد على ثنائية الاتصال / الانفصال في علاقته بقومه.

قلنا إن " شاعر " على محمود طه قد " هبط الأرض " وهو بهبوطه لم يعد يأمل في صعود. أما شاعر أدونيس فإنه ما إن " ينزل " حتى يعود محمولاً إلى محرابه، هو لا يطيق استمرار الاستقرار، فهذا في عينه هو الجمود والموت. لذا فإن هبوطه سرعان ما يتحول إلى صعود، وصعوده سرعان ما يتحول إلى هبوط. إنها مشاعر الحيرة والقلق والتهيب التي تستولي على وجدان الشاعر، والتي تمتد في ذات الوقت بسر الوجود :

حيرتى فى منى ، -

لا أرى من مكانٍ

لضيقٍ وكرهٍ

لكننى أتناسى وأهملُ :

لا راية لا حدودُ

وكانى صعودٌ يقول الهبوطُ ، هبوطٌ يقول

الصعودُ ^(٢)

وهذه الحركة التي لا تكف عن الصعود والهبوط تؤكد أن الهاجس الشعري المختلط بالهاجس النبوي لدى أدونيس ليس هاجساً متعالياً؛ إنه يصعد إلى أعلى فقط ليتلقى الأسرار، ثم يعود هابطاً بها إلى قومه لعلها تنفذ إلى مسامعهم ومسامهم فتطهر حياتهم.

والحركة الصاعدة الهابطة هي حركة ذات ملمح نبوي ، فالأنبياء هم الذين يخلون بأنفسهم لتتاح لهم الفرصة للاتصال بالسماء، ثم ما يلبثون أن يعودوا إلى أقوامهم بما تلقوه من وحى. وحين يكرر الشاعر صيغة " آيتى .. " في قوله: " آيتى أننى منهم / بشر مثلهم / ولكننى / أستضىء بما يتخطى الضياء / آيتى أنهم يقرأون الحروف ، وأقرأ ما فى الخفاء " فإنه يؤكد هذا الجانب النبوي. يؤكد كذلك

(٢) الكتاب : ص ٢٤٦ .

(١) الكهف / ١١٠ .

انفصاله عن قومه واتصاله بهم، فهو منهم وليس منهم، هم يقرأون الحروف أما هو فيقرأ ما فى الخفاء، أو هم "يقرأون ولا يفهمون" أما هو فـ "غابة من لغات" لقد توحد الشعر بالنبوة حتى استحالا إلى قوة لا يملك الشاعر أن يردها:

كيف لى أن أرد النبوءة - تأتي

فى قميص من الضوء ، تلقى وجهها فى

يدى ، وتنفض أسرارها فى عروقى ؟

وأنا من تنبأ شعراً

انظروا : إنها الآن تفرش لى ساعديها

وتسكننى دارها

كيف لا أتبطن أغوارها ؟

وأنا من تنبأ شعراً .^(١)

الربط بين الشعر والنبوة أمر عادى بحكم ما بينهما من أوجه شبه^(٢)، غير أن هذا الربط كان قد اتخذ عند أدونيس صورة أعمق من مجرد أوجه الشبه هذه. يشير أدونيس وهو بصدد الحديث عن الثورة القرمطية وتقديمها للعقل على النقل ، وللباطن على الظاهر - يشير إلى أن هذا أدى " إلى إنكار الدين والنبوة .. وإلى القول بالنبوة المستمرة" ويعرّف النبوة المستمرة بأنها "شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات"، ثم يقرر ما يؤمن به القرامطة من عدم اقتصار النبوة على فترة الوحي، "وإنما هى ، دون زمان، ولا نهاية لها. فهى نور أبدى قد يتجسد فى شخص ، وقد يظل فى مقره الإلهى ، لكنها نور

(١) الكتاب : ص ١٩١.

(٢) نضيف إلى ما سبق ذكره فى هذا الصدد قول صلاح عبد الصبور : "إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها، لا فى قفاها (إذا استعروا تعبير كامى)، وينظرون إليها لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع، والموت والحياة ، والفكر والحلم، وكثيرا ما تنقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة".

صلاح عبد الصبور : حياتي فى الشعر ص ١٣٦ - ١٣٧

مستمر^(١) .

ونراه فى موضع آخر يوضح هذا الكلام الواضح بما هو أوضح ، إذ يقول:
"ولئن كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما
يتمها فى الباطن وهو الإمامة أو الولاية.. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة
الكاملة فيما وراء النص .. فالإمامة هى الحضور الإلهى المستمر الذى يحول
دون تشيؤ الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات.. ومن هنا يعطى القول
بالباطن للدين حركية لا تنتهى ، لأنه يصبح فى المنظور الإمامى، تحركا فى
اتجاه ما لا ينتهى"^(٢).

والذى لا شك فيه أن أدونيس كان قد تأثر بهذا الفكر، وما توحده بين
الشعر والنبوة بالشكل الذى سلف، والذى تجاوز كما قلنا حدود أوجه الشبه العادية
إلا نتيجة تأثره بما قيل عن النبوة المستمرة. ولعل هذا التأثر كان قد بلغ مرحلة
أكبر، مما دفع أمينة غصن إلى أن تطلق حكمها الذى لا يخلو من غمز قائلة: "إنه
أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والدور النبوى الطوباوى الذى
لا يزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتى"^(٣)، لكن الغريب والدال
- كما يرى أبو ديب "أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوة رجلا اشتق
وجوده أصلا من دور النبوة الذى لعبه"^(٤). هذا الرجل هو أبو الطيب المتنبى.

وبالرغم من الوشائج الممتدة بين المتنبى التاريخى والمتنبى الذى يوهم
أدونيس أنه يحقق مخطوطة تنسب إليه، فإن أدونيس "يخضع المتنبى لتحولات
جذرية ويموضعه فى كينونة جديدة، فيما يحافظ غالبا على مقومات تاريخه
الشخصى"^(٥)

(١) أدونيس : الثابت والمتحول ، ج-٢ ، تأصيل الأصول، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٩ .

(٢) أدونيس : المرجع السابق ، ص ٩١ .

(٣) أمينة غصن : هوية أدونيس السرية. مجلة فصول (م.س) ، ص ١٩١ .

(٤) كمال أبو ديب : (م - س) ص ٢٣٢

(٥) كمال أبو ديب : (م . س) مرجع سابق ، ص ٢٢٤ .

ثانياً : استراتيجية المكان / الزمان

المكان والزمان معا يمثلان الوعاء الذى يحتوى وجودا ما، غير أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمنح هذا الوجود المعنى، إذ لا قيمة لمكان ولا لزمان بدون الإنسان. ومعاينة الوجود الإنسانى فى "الكتاب" تتجلى من خلال العلاقة بين المكان والزمان، وهو أمر يمكن التنبؤ به قبل الولوج إلى عالم "الكتاب" وذلك من خلال العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" والذى يأتى المكان فيه فى موقع يتوسط زمنين "أمس" و "الآن".

ينسج الشاعر أحد خيوط رؤيته من خلال تناول عنصرى المكان "الجغرافيا"، والزمان " التاريخ. وتأتى كلمة "الأرض" لتصبح أكثر دلالة فى التعبير عن المكان. يُسقط الشاعر على هذه "الأرض" أحلامه وهمومه. وهو ينوع فى استخدامه لهذه الصيغة، ما بين الإشارة إليها (هذه الأرض) ، أو إضافتها إلى ياء المتكلم (أرضى)، أو نا المتكلمين (أرضنا) كما يبدو - على الترتيب - فى هذه الأمثلة الثلاثة :

١ - من أين يجىء الضوء ، وكيف يجىء لهذا

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ

٢ - اتحمل أعباء أرضى

أحلامها وهموم

غير أنى لا أتقدم _ أمشى ، كأنى

فى القيّد أمشى.

أترانى عرّاف هذا الغبار،

ونحات هذى الغيوم؟.

٣ - أو من أرضنا وواها عليها

أبد من قيود

سابع فى أبد^(١)

(١) أدونيس : الكتاب .. الصفحات على الترتيب هى ١٥١ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

المثال الأول يتشكل عبر بنية فكرية يائسة ، إذ ترى الأرض وقد سالت فيها أنهار من الدماء حتى أصبحت منقوعة (أى مشبعة) بالدم الذى سال من الأشلاء عبر التاريخ، لقد ماتت الأرض هى الأخرى حين أصبحت مقبرة للقتلى، ومن ثم فإنه لا يرجى منها أن تزهر أو أن تضىء. يأتى التعبير عن هذا المعنى من خلال الاستفهام الذى يفيد الاستبعاد، ويتأكد الاستبعاد من خلال تعدد الأدوات: "من أين .. وكيف .."

الإحساس باليأس من أن تزهر الأرض أو أن تضىء، هو الذى يجعل الشاعر يتوجع فى المثال الثالث، بل ويتأوه على ما جرى لهذه الأرض التى تبدو هذه المرة رهينة قيود أبدية لا أمل فى التحرر منها، وكأن هذه الأرض هى التى تسعى للوصول إلى هذه القيود، وكأن هذه القيود هى وسيلتها للتحرر، إذ تسبح من خلالها فى محيط من القيود التى تفضى إلى محيطات أخرى لا نهاية لها. هلى يريد الشاعر أن يقول بأن اعتياد الناس على القيود عبر موجات زمنية متتالية، وحقب متطاولة، جعلهم يعتادونها، بل أصبحوا يستعذبونها، ويرون حريتهم فى عبوديتهم. ومن ثم تكون مهمة الشاعر الذى يسعى إلى فك هذه الأغلال ، أو حتى التنبيه إليها جد عسيرة، ولا يصبح ثمة مخرج سوى إطلاق الآهات والتأوهات.

إن الشاعر الذى يتحرك بهاجس النبوءة فى المثال الثانى يشعر بأنه يتحمل أوزار هذه الأرض وأعباءها ، همومها وأحلامها، وهو يود لو استطاع أن يطهرها مما تعانيه ، ويبرئها مما تقاسيه، غير أنها لا تمنحه الفرصة، وذلك حين تطوقه هو الآخر بالقيود التى تعوق حركته ، وتكبل طموحه فى التجاوز والتخطى.

وعلى هذا يبدو المكان " الأرض" وقد امتلأت أحشاؤه بالدماء ففسد باطنه، أما ظاهره فقد فسد هو الآخر حين كُبل منذ ماضيه السحيق بسلسلة عريقة من القيود التى تبدو - بفعل الاتصال والاستمرارية - كما لو كانت قدرا مقدورا.

قلنا إن الشاعر يبرز رؤيته من خلال تناوله لعنصرى المكان "الجغرافيا" والزمان "التاريخ" . ولقد عرضنا لجانب من رؤيته للمكان من خلال بعض السياقات المنبثقة من كلمة "الأرض". أما رؤيته للزمان فإنها لا تتفصل عن رؤيته للمكان، ذلك أنهما يبدوان كما لو كانا يسيران فى خطين متوازيين لحفر مجرى

واحد يصبان فيه محصلة تفاعلها معا. إن الحدث؛ أى حدث، هو محصلة تفاعل زمانه بمكانه، ولئن كانت حدقة الشاعر تتابع رصد سلبيات الزمان والمكان ، فترى فيهما صحراء ممحلة، إلا أن هذه الحدقة ذاتها ترصد صورة مغايرة لهما، وذلك حين تحاول أن تستشرف تخوم المستقبل من بعيد، فترى الزمان والمكان قادمين معا برفقة أمل جديد:

سأكرّر هذا الرهان:

يتقدم نحوى

زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكان،

وصحراءِ هذا الزمان.^(١)

لم يفقد الشاعر أمله إذن ، ولئن كان هذا الأمل قد اهتز فيما يتصل بالحاضر، إلا أنه على يقين منه فيما يتصل بالمستقبل، وهو على استعداد لأن يراهن على ذلك، بل على استعداد لأن يكرر هذا الرهان مؤكداً بذلك ثقته وبقينه. لاحظنا في المثال السابق أن المكان والزمان يتقدمان سوياً، إذ يستحيل أن يتقدم أى منهما بدون الآخر ، وكذلك الأمر فى المثال التالى :

لستُ من هاهنا أو هنالك،

من ذلك العالم المنطفىء

قدماى تجيئان من طرق

لم تجىء

اتقدمُ فى ظلماتِ المكان

ترجماناً وضوءاً لهذا الزمان^(٢)

ونتأكد علاقة المكان والزمان بشكل أبعد، حين تصبح هذه العلاقة عضوية يصير الزمان فيها دما يتجس من شريان المكان :

وأجاهرُ أن الزمانَ

ليس إلا دماً

يتجسُّ من شريانِ المكان^(٣)

(٢) أدونيس: الكتاب ص ١٠١ .

(١) أدونيس: الكتاب ، ص ٥٨ .

(٣) أدونيس: الكتاب ، ص ١٨٩ .

أما البنية اللفظية فإنها تقوم بدورها في تأكيد العلاقة بين المكان والزمان، "يعمق هذه العلاقة فعل "يتجسس" بدلالته اللغوية، وبصيغة التشديد على الجيم منه"^(١). يتبلور في المثال السابق ما أكثر الشاعر الدوران حوله في عديد من النماذج ، وهو أن ما يؤمن الناس به من قيم وأنماط سلوك إن هو إلا محصلة تفاعل تاريخهم بجغرافيتهم. وحين يلح أدونيس في كتاباته على عرض صور القمع العربية في شتى أشكالها وتجلياتها مقترنة بزمانها ومكانها، فإنه يؤكد على أن نتائج حاضرننا إن هي إلا محصلة لمعطيات ما ضينا، لكن ما يريد أن يؤكد عليه أكثر هو أن مستقبلنا رهينة في قبضة حاضرننا، وأنه لا أمل في تطهير هذا المستقبل ما لم نطهر الحاضر أسوة بما تعلمناه من الماضي: مكانا وزمانا ؛ جغرافيا وتاريخا.



(١) الكوفة (مكانا):

اختار أدونيس المتنبي ليعبر من خلاله عن جراحه وتباريحه، ويمكن القول بأن المتنبي هو الذي اختار أدونيس ليعبر من خلاله عن نفس الجراح والتباريح، لا فرق بين الأمرين، فالناطق في الكتاب ليس هو أدونيس، وليس هو المتنبي، ولكنه هذا الصوت الذي تقمص روح الاثنين - فضلا عن أصوات أخرى - ليعكس همهما المشترك؛ هذا الهم الممتد من جذور شجرة التاريخ العربي إلى فروعها وأغصانها والواصل إلى ما تحمله من ثمار؛ حلوها قليل ومرها كثير.

وكان من الطبيعي بعد ذلك أن يختار أدونيس مدينة الكوفة لتكون مسرحا لهذا التاريخ، فضلا عن أن الكوفة قد شهدت أحداثا خطيرة في التاريخ العربي، وأنها كانت بؤرة تجمعت فيها دماء غزيرة، فهي أيضا كانت المدينة التي شهدت مولد المتنبي سنة ثلاثة وثلاثمائة للهجرة، فيها نشأ وتعلم، ومنها ارتحل ثم عاد^(٢). إنها مدينة غنية بزخم تاريخي مما جعل أدونيس يختارها لتكون المدينة الرمز، إذ

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٠٦ .

(٢) عن حياة المتنبي في الكوفة ، راجع محمود محمد شاكر : المتنبي (م.س) ص ١٩٦ - ١٩٨ ، ٢٣٧ .

يشير بها إلى المسرح الذى جرت عليه أحداث التاريخ العربى كما يراها، أو هى - كما يقول أبو ديب - "موئل التاريخ وتطوراتيه، والزمان وتعرجاته وانكفاءاته.."^(١). إنها باختصار تجسيد مكانى يتراءى عليه التاريخ العربى من خلال حركة الزمان. وهى مدينة غنية لا تبدو بوجه واحد، بل بوجوه عديدة.

فى المثال التالى تبدو الكوفة مدينة محيرة، فهى معشوقة، لكن ما إن يقبل عاشقها عليها متمنيا، حتى تنفلت من بين يديه، هى مدينة لعوب تغرى عاشقها، لكنه لا يظفر من شفيتها أو من يديها إلا بالوعود.

ترفض الكوفة أن تعطى للعاشق

إلا لفظها

شفتها موعداً

ويداها موعداً آخر، - لفظاً

أثراه صمت رعب، أم قناع؟

تسكن الكوفة - لا تجرؤ، لا تستطيع أن

تسكن إلا تيهها.^(٢)

والمقطع يتداخل نصياً مع قول المتنبى فى معرض هجائه لكافور :
 إِنِّي نَزَلْتُ بِكَ ذَابِينَ ضَيْفُهُمْ عَنِ الْقَرَى وَعَنِ التَّرْحَالِ مَحْدُودُ
 جُودُ الرِّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ مِنَ اللِّسَانِ فَلَا كَأُتُوا وَلَا الْجُودُ

كما يتناص كذلك مع هذا الشطر :

"أنا الغنى وأموالى المواعيد"^(٣)

الجود الذى حصل عليه المتنبى كان من اللسان، "وَجُودُهُمْ مِنَ اللِّسَانِ" كذا الكوفة لم تعط عاشقها "إلا لفظها". وأموال المتنبى كانت كلاماً / وعوداً / "وأموالى

(١) كمال أبو ديب (م . س) : ص ٢٢٧.

(٢) الكتاب، ص ٣٣.

(٣) المتنبى : شرح ديوان المتنبى، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربى، بيروت، المجلد الأول، ج ٢، ص ١٤٢، ١٤٣.

المواعيد" كذا عطاء الكوفة كان كلاما / وعودا " شفتاها موعداً " والأنكى أن يديها قد تحولت هى الأخرى إلى موعد / كلام "ويداها موعداً آخر - لفظاً" تتناص الجملة الأخيرة مع قول المتنبى "جود الرجال من الأيدى" لتحديث المفارقة التى تقول بأن الأيدى التى كانت مصدرا للجود لم تعد كذلك، إذ أصبحت هى الأخرى مثل اللسان وما يصدر عنه من الألفاظ، مجرد وعود.

هل نزيد على ذلك ونقول بأن وجه كافور يطل من ثنايا السطور الثلاثة الأخيرة، وتصبح الكوفة هى تلك المدينة التى ينتسب إليها الشاعر ويهيم بها حبا، وكان يتوقع أن تبادلها حبا بحب، غير أنه لم يظفر منها بغير الصدود المتقنع بالصمت والذى يثير الرعب. إنه وجه السلطة الكئيب الذى لا يتواصل مع الناس، بل يقيم حوائط تحول بينه وبينهم، أو هى العجرفة الغبية والته الأحمق الذى ينسحب ليتوقع فى صدفته وليتخذ منها قناعا يثير من خلاله الرعب. إن مثل هذه السلطة لا تدرى أنها تدمر نفسها وهى تدمر غيرها وذلك حين تصبح رهينة تيهها وسجينة حمقها. هل يريد الشاعر بعد ذلك أن يقول : إن الكوفة أصبحت مدينة عقيما، كما كان كافور خصيّا، إذ لا تستطيع أن تمنح قومها إلا كلمات ، إلا ألفاظا ووعودا؟، بل لعله يريد أن يذهب أبعد ، حين يصور أنه إذا كان جود كافور وزبانيته فى عصر المتنبى من اللسان، فإن ثمة رجالا كان جودهم من الأيدى. أما فى عصر الشاعر المعاصر فإن الشفاه أصبحت موعدا، والأيدى أصبحت موعدا آخر.

" شفتاها موعداً / ويداها موعداً آخر - لفظاً "

وهكذا يتدخل النص القديم بخفة ويتداخل بلطف، ليوحى بأن كوفة المتنبى لم تزل تعيش فى كوفة أدونيس .

ويواصل متنبى أدونيس حديثه عن هذه المدينة الملتبسة التى يحبها ويحترق بنارها، يعيش فيها ويجهلها، يقترب منها وهو مغترب عنها:

" مازلتُ أجهلُها

مازلتُ أخيطُ فيها خبطَ مُغتربٍ

لا يستقرُّ ولا يشكو إلى أحدٍ -

هذه البلاد التي سميتها كبدى^(١)

صيغة "كبدى" فى النهاية، وقبلها جملة "لا يشكو إلى أحد" تستدعيان بيتى المتنبي :

ما الشوقُ مُقْتَنِعاً مِنِّي بِذَا الكَمَدِ حتى أكونَ بلا قلبٍ ولا كَبَدٍ
ولا الديارُ التي كان الحبيبُ بها تشكو إلىّ، ولا أشكو إلى أحدٍ^(٢)

ينقل أدونيس عاطفة المتنبي الملتبسة مع الحبيبة إلى مجال آخر هو العاطفة الملتبسة أيضاً، ولكن مع المدينة، وهو بهذا التداخل النصي يمنح صوته العمق التاريخي، فقد كان المتنبي يشكو إحساسه بالغربة، وذلك حين انفصل وجدانيا عن المكان بانفصال المكان عنه. لقد أصبح المكان أصماً أبكماً، أما سكان المكان فقد انقطع حبل الحوار معهم، ولم تعد تربطه بهم سوى رابطة الجوار. من الطبيعي أن تصبح الحياة فى هذا المكان كئيبة ما دامت خيوط الشكوى والنجوى قد انقطعت أولاً مع الحبيب، ثم مع الآخر، إذ لم يجد الشاعر أحداً، أى أحد، يخفف لواعجه من خلال بث شكواه إليه. وإذ كانت الغربة قدر المتنبي فى دياره، فإن متنبي أدونيس ما زال مغترباً هو الآخر. ولنلاحظ فعل الاستمرارية فى جملة "مازلت أجهلها" والذي يقوم مقام أداة وصل اغتراب الشاعر القديم باغتراب الشاعر المعاصر، فكلاهما لم يتصالح مع مكانه ولا مع زمانه. غير أن الصوت المعاصر يضيف بعداً تاريخياً آخر إلى اغترابه منتقلاً به من القرن الرابع الهجرى إلى العصر الجاهلى حيث يتداخل نصياً بقوله: "مازلت أخطب فيها خطب مغترب" مع قول زهير: "رأيت المنايا خطباً عشواءً..."^(٣) ليعمق جهله بالمكان، واغترابه عن سكانه. إن أقسى أنواع الاغتراب هو أن يغترب الإنسان على

(١) الكتاب : ص ١١٨.

(٢) شرح ديوان المتنبي، جـ ٢، ص ٧٠.

(٣) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى: صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى، نسخة مصورة عن طبعة

دار الكتب سنة ١٣٦٣هـ - ١٩٦٤م. الجمهورية العربية المتحدة. الثقافة والإرشاد القومي

(د.ت) ص ٢٩

أرضه وبين أهله :

"صَوْتُ يَعْلو : الكوفة أرضٌ

يفصلنى عنها أنى منها " (١)

هو منها ، لكنه مفصول عنها، بينهما هوة عميقة، وهو لا يستطيع أن يوفق أوضاعه مع معطياتها، وهى لا تستطيع أن تستجيب لتطلعاته. وهو حين يطرح تساؤله التفريرى فى بداية الكتاب :

هل أهل الكوفة جنٌ وبقايا رجم؟

يبنون عروشاً من أحلام

ويعيشون سُكارى : عرساً قبرا، قبرا عرساً

طقساً للأرض : إمام

يحيا فى موت إمام. (٢)

فإنه يعود بعد ذلك فيجيب مقررًا :

أهل الكوفة - كلُّ

جسد أنقاض

تتناسل فى أنقاض

أهل الكوفة

وُلِدوا سيفاً يتقلدُ رأساً

رأساً يتقلدُ سيفاً

أهل الكوفة - كلُّ

يحملُ فأسه

كى يقتل نفسه (٣)

أهل الكوفة بناء سقط فتحول بسقوطه إلى أنقاض وبقايا. الفجعة الكبرى هى أن يهزم الإنسان ويُخرَّب عقلاً ووجدانا، ويصبح رهينة يمتص الوهم دماءها،

(١) الكتاب : ص ٦٨.

(٢) الكتاب : ص ٢٠.

(٣) الكتاب : ص ٦٢.

ويسهل من ثم، بعد أن تم قهره وتدميره، أن يتم تسخير لقهرة أخيه الإنسان، وتتحول الكوفة إلى مجتمع من القاهرين المقهورين، القاتلين المقتولين، بقاء أحدهم مرهون بفناء آخر. إن أقصى أنواع الخراب، ذا الذى يصيب الوجدان، فلا يُبقى من الإنسان إلا على جسد، أو أنقاض جسد، وهكذا نصبح بإزاء مجتمع من المهتممين الأنقاض، ومن عجب أن هذه الأنقاض لم تزل تتناسل، فتبدو كما لو كانت تحيا حياة سوية، لكنها فى حقيقة الأمر قد تحولت إلى كم من اللبئات المعطوبة بعد أن تقوض البناء، فأصبحوا أنقاضا تتناسل فى أنقاض. هل يمكن أن نتجاسر بالقول بأن هذه العبارة :

"أهل الكوفة - كل / جسد أنقاض / تتناسل فى أنقاض"

تتناص سلبا مع حديث الرسول ﷺ الذى يقول: "مثل المؤمنين فى توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى" ذلك أن "أهل الكوفة" فى النص الشعرى يقابلها "المؤمنين" فى الحديث الشريف، يعزز هذا التأويل أمران : أولهما أن مدينة الكوفة تتضح بإحياءات وتداعيات دينية عديدة. وثانيهما هو ما سبق أن أشير إليه من أن هذه المدينة إن هى - فى النص الشعرى - إلا تجسيد مكانى يترأى عليه التاريخ العربى بكل تطوراتهِ وتعرجاته وانكفائه. ولئن كانت كلمة "المؤمنين" فى الحديث تأتى جامعة، فإن صيغة "أهل الكوفة" تكتسب هذه الصفة من خلال وصلها بكلمة "كل" التى تفيد الشمول.

أما "الجسد" فهو عنصر مشترك فى النص الشعرى وفى الحديث النبوى، ومن الطبيعى - طبقا للحديث النبوى - أن يهتري الجسد ما دام عضو فيه قد أصيب، فما بالناس بجسد النص الذى فقد روحه. إن الأمة التى تفقد روحها لا يتبقى لها سوى أنقاض جسد، وهى نفس النتيجة التى ينتهى إليها الحديث حين "تداعى" سائر أعضاء الجسد استجابة لشكوى عضو منه. وصيغة "تداعى" الواردة فى الحديث ذات دلالة جوهريّة فى سياقها، إذ إنها توحى ضمنا بتشبيه جسد المجتمع بالبناء الذى تداعى أجزائه لمجرد انهيار جزء منه. ويتجسد "جسد" المجتمع المنهار فى النص الشعرى من خلال تلك "الأنقاض" التى تتناسل فى أنقاض.

غير أن الحالة السالبة للأنقاض التى تتناسل فى أنقاض تستدعى نقيضها حين يكون جسد المجتمع متماسكا كالبنيان المرصوص. ومن ثم فإن النص يستدعى أيضا حديث آخر للرسول ﷺ هو: "مثل المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا". عندما يتحول هذا البنيان المرصوص الذى يشد بعضه بعضا إلى أنقاض تتناسل فى أنقاض، فكأن النص يدين هذا المجتمع الذى ما أصابه الانهيار إلا حين فقد شرط التماسك. ويمكن على هذا النحو ذكر نصوص دينية؛ من القرآن والحديث يتناص معها النص الشعرى بهدف تعرية المجتمع ونزع ألقته الزائفة.

وهذا الانهيار الذى تعرض له مجتمع "أهل الكوفة" هو كما سبق أن أشرنا نتيجة للانهيار الروحي، وبلغة الحديث ، لافتقاد دعائم المجتمع المؤمن من تواد وتراحم وتعاطف ، واستبدالها بقيم دموية:

أهل الكوفة

وُلدوا سيفاً يتقلدُ رأساً

رأساً يتقلدُ سيفاً

وهذه القيم الدموية لم تعد مجرد صفات مكتسبة، بل أصبحت موروثة يولد الناس بها وذلك نتيجة تناسلها فى نفوسهم. هنا، تبلورت ثنائية السيف / الرأس، ولكن ليس على أنها ثنائية ضدية، بل ربما كانت أقرب إلى أن تكون "ثنائية تكافلية" إذ يتكفل كل سيف برأس، كما يتكفل كل رأس بسيف، أما المفارقة الموجهة؛ فحين يتجلى التكافل على هذا النحو، وهى إشارة إلى افتقاد ما أشار إليه الحديث الأول من صفات المؤمنين : التواد والتراحم والتعاطف، وإحلال صفات أخرى مكانها هى : التقاتل والشقاق والتباغض.

لكن الصورة السابقة التى يتقلد فيها كل سيف رأساً، ويتقلد كل رأس سيفاً تذكرنا بصورة مشابهة لصالح عبد الصبور يرسمها على هذا النحو:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتولٌ مَنْ قَاتِلُهُ ومتى قَتَلَهُ

ورؤوسُ الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك !

فتحسس رأسك !^(١)

ما يهمنا في هذه الصورة هو أنها تعكس حالة الالتباس التي فتكت بالناس، بحيث لم يعد المقتول يعرف من الذي قتله ومتى؟. والقتل هنا ليس القتل بمعناه الحقيقي بالطبع، إنه القتل المعنوي، ولعله أخطر، وقهر الإنسان هو قتل له. غير أن هذا القهر لا يلقانا في معظم الأحوال بوجهه المباشر، لأنه يتحور ويلتف، وقد نسعى نحن إليه باحثين عنه، وقد نمارسه على غيرنا، نرضعه مع لبان أمهاتنا، نتعلمه في مدارسنا وأسواقنا ومؤسساتنا، ونطالعه عبر وسائل إعلامنا، ونعيشه واقعا في حياتنا... وتكون النتيجة هي أن يضيع دم المقتول إزاء تعدد قبائل القهر. فكم من المقتولين الذين لا يعرفون قتلهم! وكم من القتلى الذين لا يدركون شيئا عن ضحاياهم!!.

وما دام الأمر قد بلغ هذا الحد يصبح من الطبيعي أن نرى :

رعوس الناس على جثث الحيوانات

ورعوس الحيوانات على جثث الناس

وهو ما يؤكد اختلاط القيم وتداخلها، حتى ليصعب التمييز. وليست صورة أدونيس التي يرسمها عن السيف الذي يتقلد رأسا، أو الرأس الذي يتقلد سيفاً سوى تنويعاً أخرى على صورة عبد الصبور حيث رعوس الناس موضوعة على جثث الحيوانات، أو رعوس الحيوانات موضوعة على جثث الناس، إذ تعكس الصورتان معا طبيعة الغرائز البدائية التي تتحكم في المجتمعات البشرية.^(٢)

(١) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، ص ٧٠.

(٢) لقد كان البدائي يفسر تشابك الحياة وتعقدها تفسيراً أسطورياً، ممثلاً ذلك مرة في صورة إنسان له رأس حيوان، وأخرى في صورة حيوان له رأس إنسان. أما الصورة الأولى فكانت ترتبط بالخير، بينما كانت ترتبط الثانية بالشر فيما يعنى تداخل الخير بالشر. وهو ما يتأكد من خلال الصورتين السابقتين .

راجع في ذلك د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط ١٩٧٨، ص ٢٧٥ - ٢٧٦.

لقد أصبح القتل المرهون بمشاهد الدماء طقساً يؤدى بانتظام كالعبادة فى الصباح وفى المساء :

المساء ملئ برعوس مقطعة

والصبح قبور: تلك أيامها. ^(١)



(٢) الحاضر أسيراً فى سجن الماضى :

"الكتاب" فى مجمله إدانة للتاريخ العربى، الذى يبدو سلسلة موصولة عبر حلقات من القمع والقهر والتسلط والاستبداد والاضطهاد.. وإن رسدا لكلمة "التاريخ" فى "الكتاب" بكل ما تحمله من شحنات وتداعيات ليصبح أمراً مهماً، وأكاد أقول: إن هذا الرصد يمكن أن يكشف سر "الكتاب" والهاجس الذى يتلبسه من بدايته حتى نهايته. وهو هاجس يتلخص - إن جاز التلخيص - فى إدانة التاريخ العربى، الذى هو فى جوهره تاريخ القمع والقهر والاضطهاد ^(٢).

والشاعر لا يعنيه من التاريخ وقائعه وأحداثه، بقدر ما يعنيه ما ترسخ فى أذهاننا من أفكاره، ومواقفه، وما ترسب فى مشاعرنا من رؤاه وتصوراته بشكل ينسحب على رؤيتنا للحاضر الذى أصبح مقياس مثاليته أو غوغائيته يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده عن الصور المنعكسة على مرآة هذا التاريخ.

فى "الكتاب" يضعنا أدونيس " فى أجواء ثقافتنا السلطوية التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو فى عمله هذا حريص جداً، باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة فى ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً فى عالمنا". ^(٣) ولم يزل لماضى القمع هذا سطوته وحضوره ، إذ يتوالد ويتناسخ فى الحاضر:

(١) الكتاب : ص ٢١.

(٢) راجع ارتباطات كلمة "التاريخ" وتداعياتها - على سبيل المثال - فى الصفحات التالية للكتاب :

٥٣، ٧٤، ٧٨، ١٠٥، ١١٠، ١٥١، ١٦٧، ١٩٣، ٢٤١.

(٣) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب" مجلة فصول، (م . س) ، ص ٢٨٦.

فى ذاكرة
تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الأشياء وتولد فيها
لا تعرف حداً
بين الماضى والحاضر،
ولد الشاعر^(١)

ولئن كانت أحداث الماضى التى تُسرد فى الكتاب وتنعكس على صفحات كل ما حفل به هذا التاريخ من صور القمع والتسلط - لئن كانت هذه الأحداث تُسرد فى "هوامش" الكتاب، فإن هذا فيما يرى عادل ضاهر "ليس تهميشاً" انطولوجياً ولكنه تهميش معيارى. فالحاضر مخترق بالماضى، مشبع بالماضى، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حزاز الرءوس، من جهة، واسم المحكوم واسم المسجون واسم معزوز الرأس، من جهة ثانية^(٢).

إن الشاعر يشعر بأن تاريخه مثل قيد فى أطرافه، وهو لذلك لا يحيا فيه إلا كى يخرج منه:

لا أحيأ

فى هذا التاريخ، وأتشرّد فيه
إلا كى أخرج منه^(٣).

والخروج من التاريخ هو تعبير عن الرغبة فى الانعتاق من أسر الماضى بكل ما يحيط به من إرث التخلف، حيث كل شىء محدد، واضح، جلى، ثابت، بما يعنى أن الحياة قد تجمدت وأصبحت مستعصية على التغيير، ومن ثم التطوير. ولذا يعمد الشاعر إلى إلقاء بعض الأحجار فى المياه الراكدة، لعلها

(١) أدونيس: الكتاب، ص ٩.

(٢) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، ص ٢٨٧.

(٣) أدونيس: الكتاب، ص ٧٤.

تتحرك ، فتصبح مثيرة للغموض والالتباس ، بدلا من هذا الثبات الذي أصبح
سجنا للعقل وللروح :

مسجون في جدران الضوء، أسير

بين شباك ،

لا يُنقذه إلا ليل -

ماذا قلت؟ أعنى

لا ينقذه إلا موج^(١)؟

وسواء أكان " الليل " و "الموج" رمزين للشعر؛ أداة التحول عن ميراث
الثبات^(٢) أم كانا رمزين لحركة الفكر المثيرة للتساؤل، فإن المقطع يكشف عن
معاناة الشاعر من تسلط ثقافة قمعية أحادية الرؤية، تسعى إلى أن تسجن الكل بين
جدرانها، أو أن توقعهم أسرى في شباكها. ومن الطبيعي أن تستبعد هذه الثقافة كل
من يفكر في الخروج عليها أو حتى في الحوار معها. وكأن ماضينا يقف بالمرصاد
لحاضرنا يتوعدده ويهدده إن هو نسج على غير منواله. وكما يقول الشاعر :

تلك أيامنا الماضية

تترصد أعناق أيامنا الآتية^(٣)

صيغة "تترصد" توحى بتسلط الماضي على الحاضر، بحيث لا يُسمح
للأخير بالعمل وفق معطياته وإنجازاته، بل عليه دائما أن ينظر إلى الوراء ليتلقى
الأوامر، وسيظل الحاضر على هذا النحو قاصرا لا أمل في رفع وصاية الماضي
عنه. أما كلمة "أعناق" التي تضاف إلى الحاضر والمستقبل معا فهي تؤكد في هذا
السياق عبودية هذين الزمنين للماضي الذي يبدو مهيمنا ، كما هو الحال في
المقطع التالي:

" تلك آهات أسلافنا "

(١) نفسه: ص ٣٢٥.

(٢) راجع عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ص : ٢٩١ .

(٣) ادونيس : الكتاب ، ص ٤٢ .

مطر غامر مطر غامض،

وخطانا حقول لها " (١)

يعبر كمال أبو ديب عن دهشته من هذه الصورة متسائلاً: "أية دقة في تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية تصور التراث والماضي آهات لأسلاف تسقط مطرا غامرا وغامضا في الوقت نفسه، وتمثل حدة التأثير الذي تمارسه على الراهن متصوراً في صورة الخطى حقولا يسقط عليها ذلك المطر الغامر الغامض؟" (٢)

وكعادة الشاعر فإنه يركز الضوء على سطوة الجانب السلبي من التراث على الحاضر، تتمثل هذه السلبية في لفظة "آهات" التي تضاف إلى الأسلاف فتبرز كيف أن الحاضر محكوم لا بخصوبة الماضي وتوهجاته، ولكن بآلامه وأوجاعه وتباريحه، تلك التي تسقط في صورة مطر غامر، والمطر الغامر يصبح سببا في النماء والازدهار إذا كان مبصرا يعرف طريقه، غير أن صيغة "غامر" تفقد إيجابياتها وفعلها الخلاق حين تعطف عليها صيغة "غامض" فتؤمى إلى ما يُنقل إلينا عبر هذا التراث من فعل مدمر.

تلتقى هذه الرؤية مع الرأي الذي يجاهر به أدونيس حين يقول "أعلن أنني مع ثقافة الإبداع الذي لا يستبعد أحدا - لا يعرف أن يستبعد أحدا - بأى شكل وفى أى مستوى، والذي يجعل من كل إنسان سيّدا. الثقافة التى هى وليدة الغضب، وعدم الرضى عن الواقع وعن الذات فى آن". (٣)

وقد يعمد أدونيس إلى التشكيك فيما يؤمن به من أن الحضور الطاغى للماضى هو تغيب الحاضر وطغيان عليه، إذ يورد على لسان الراوية الذى ينطق بلسان الشاعر نفسه أن هذا ليس سوى مجرد "زعم":
يزعمُ الراويةُ

(١) الكتاب، ص ١٩.

(٢) كمال أبو ديب: هو ذا الكتاب وياما فيه، ص ٢٢٣.

(٣) أدونيس: زمن الشعر: ص ٣١٦.

أن هذا الحضور الذي يتغطى بأسلافنا .
ليس إلا غيابا،

ولعل هذا المثال يفتح لنا بابا لرؤية الراوية من زاوية أخرى، وهو أنه ليس مجرد ناطق بلسان الشاعر، إذ قد ينطق بهذا اللسان، وقد ينطق بنقيضه، وتتشابك من ثم الأصوات وتتعدد وتتداخل وتتضارب، وتتاح الفرصة للشاعر أن يقف في معسكر المهاجمين له هو نفسه، المسفهين لرؤاه، إنه ينسلخ من نفسه ليراهها من بعيد، بعين الآخر، أو بعينه هو الثانية. ومن هنا يرد التعليق على (الزعم) السابق على هذا النحو:

لا يرى من بهاء الحديقة إلا
وردة ذابلة
أثرى هذه لغة عادلة؟
غضب الأرض / حلم النباتات، وسوسة البادية
لم يقل أى شيء، ذلك الراوية
عن تهاويلها وتأويلها،
كيف؟ لاحقاً في الصمت للراوية.
هى ذى الشمس تهمس للراوية
وتكرر مزهوءة :
حكمة الضوء أبقي من ليل صحرائك
الدائمة^(١)

فى هذا النموذج تحولت قناعات الشاعر إلى مزاعم وتحول الشاعر نفسه إلى مفند لهذه المزاعم مظهرا ما تتطوى عليه من عوار لا يفتأ مهاجموه يرددونه، ولا يملون تكراره حين يتهمون الشاعر بقصور الرؤية لأنه لا يرى جمال الحاضر، ويتهمون لغته بالظلم لأنها لا تقول الحقيقة. هنا تتجلى استراتيجيات المسرحية فى "الكتاب" وذلك حين لا يكتفى الشاعر بوضع رؤيته إلى جوار رؤية الآخرين، بل إلى نقض رؤيته وإبراز مثالبها كما تتجلى فى عيون

(١) الكتاب .. ص ٣٧٨.

الآخرين. وهذه خطوة متقدمة لم تتبلور بهذا الشكل إلا في " الكتاب " ، وهي بالطبع تتجاوز الأعمال السابقة التي كانت الذات الشاعرة تظهر من خلالها متوحدة مع أفكارها، أما الذات في " الكتاب " فقد أضحت أكثر ثراء وغنى من خلال إدراكها للتناقضات وتمثلها لها "فهي تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والرؤيا وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متوترة عالقة بين التشظى والتعددية^(١)



سبق أن صور الشاعر خطى الحاضر حقولا يهطل عليها المطر المشبع بأهات الأسلاف، في محاولة منه لتصوير هيمنة الماضي الذي ناء بكلكله على الحاضر: "تلك أهات أسلافنا / مطر غامر مطر غامض"، وخطانا حقول لها". لكنه يعود في صورة أخرى ليرى خطى الحاضر بلا أسلاف ، أى أنها تبدأ من نفسها مستجيبة لنداء الحياة الكامن فيها، وليس لنداء الأسلاف المفروض عليها. وهو يتخذ من عناصر الطبيعة مادة لتجسيد هذه الرؤية:

"إنها الريح لا ترجع القهقري ، والماء لا يعود إلى

منبعه

يخلق نوعه بدءاً من نفسه — لا أسلاف له وفي

خطواته جذوره".^(٢)

في المقطع الأول يصور ما يراه واقعا مؤلما، وفي المقطع الثاني يصور ما يراه أملا وخلاصا ، السكون والجمود والثبات تعنى العقم والاستلاب والخواء ، أما الحركة والتحول والتجدد فتعنى الخلق والإبداع والامتلاء.

أدونيس إذن يهدم ويبنى، إن هاجس نسف القيم وتدمير العادات وتقويض السلطات هي وسيلة لإعادة النقاء للأصول والعذوبة للينابيع، وذلك لبناء الطازج من القيم والعادات والسلطات. إن تطهير المجرى هو أول خطوات التأسيس.

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٣٢ .

(٢) أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ط ٤ ، ج ١ ، ص ٢٥٢ .

وتدنى الحاضر ينبغى أن يكون دافعا لتتقى الماضى. ذلك أن الحاضر لا يسير بقوة دفع ذاتية بل بقوة دفع الماضى "فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضى ينبغى أيضا تغيير الماضى بالحاضر"^(١) إن إعادة النظر فى الماضى هى أولى خطوات تأسيس الحاضر، ولعل قراءة أدونيس من هذه الزاوية تجعلنا نتعاطف معه أكثر مما نتحامل عليه، وساعتها لن نقول ما سبق أن قيل من أن قراءته تفضى إلى الإحساس بأن "كل شىء انتهى ، ولم يبدأ أى شىء بعد"^(٢)، بل ربما كان الأصح أن نتساءل معه مقررین "أليس الهيام بالهدم، علامة على الهيام بالإبداع"^(٣)

إن الشاعر حين يقول: "وفى خطواته جذوره" لا يعنى التكرر للماضى أو إهماله، قدر ما يعنى أن التقدم يقتضى البدء من حيث انتهى الآخرون ، وعدم التجمد عند الخطى التى توقفوا عندها، وإلا فما معنى حياتنا؟ وأين خطانا نحن التى سنتركها ليبدأ من عندها من يواصل الدرب بعدنا؟ .



من السذاجة بمكان تصور انفصال الماضى عن الحاضر كما لو أن كلا منهما قد أضحي كتلة مستقلة عن الآخر، فكما أن الحاضر هو امتداد للماضى، فالماضى هو جذر الحاضر، الماضى الذى ينادى أدونيس بتجاوزه واستبعاده هو هذا الجزء من التراث الذى تحقق فى الماضى، لكنه فقد فعاليته فى الحاضر، وأصبح كتلة كسيحة تعجز عن عبور زمنها إلى زمن تال. تحديدا، ما يعنيه هو أن لا ننسلخ عن الماضى "كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى، فهذا محال، عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضى وحده، بل أيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع"^(٤)

(١) خيرة حمر العين : أدونيس حداثه النقد أم نقد الحداثه، فصول (م.س) ، ص ١٤٣ .

(٢) بدرو مارتينيث مونتايث : أدونيس ، النقد الذاتى العربى ، فصول ، مج ١٦ ، ع ٢ ص ١٧٣ :

١٧٧ والاقباس ص ١٧٥ ، والمقال ترجمة طلعت شاهين .

(٣) زمن الشعر : ص ١٤٢ .

(٤) أدونيس : كلام البدايات ، ص ١٤٤ .

ويتسق هذا المفهوم مع مفهومه للتراث الذى لم يعد يعنى "النتاج كله الذى أنتج فى الماضى، وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد، بل تظل فعالة، متوهجة، وجزءاً من حركية التاريخ. من هنا ليس التراث كتلة موجودة فى فضاء اسمه الماضى، وعليها العودة إليه والارتباط به، وإنما هو حياتنا كلها ونموننا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول" (١)

فى ضوء هذا الكلام، يمكن فهم عبارة "وفى خطواته جذوره" على أنها ليست انفصالاً عن الماضى بقدر ما تعنى تمثلاً له وانطلاقاً منه إلى الأمام. إن دور المبدع ليس فى إبقاء الحال على ما هو عليه، بل هو "فى تفجيرِهِ وتطويرِهِ" (٢) وهنا يكمن التناقض بين مهمة المبدع التفجيرية ووضع الجماهير العربية التى أصبحت حياتها صورة من ثقافتها الاستيعادية "ليس همها أن تبتكر، بل أن تتشبه، والذى يكتفى بالنقل والتشبه فكأنه يرفض المستقبل، ويعيش فى ماضٍ يتناول" (٣) وهكذا يتحول الحاضر إلى نسخة من الماضى، ولا يكاد الإنسان العربى يدرك أنه يحيا خارج الزمن، هو يعيش ويموت دون أن يدرك أنه لم يعيش، ذلك لأنه عاش أسيراً "داخل أسوار الماضى ونماذجهِ" (٤) ولهذا السبب فإنه يعجز عن فهم الماضى (٥)، فلن يفهم الماضى ويراه على حقيقته إلا من ينأى عنه.



الخطاب العربى بشكل عام، والخطاب الدينى بشكل خاص لا يكف عن التردد بنبرة ملؤها الفخر أن أرضنا أرض النبوات ومهد الديانات. وحين يتأمل الشاعر ثمرة هذه الأديان متجسدة فى الإنسان الذى يعيش على هذه الأرض يكاد يصاب بالذعر، فيتساءل:

(١) نفسه : ص ١٠٠ .

(٢) زمن الشعر : ص ١٣٠ .

(٣) نفسه : ص ١٢٩ .

(٤) نفسه : ص ١٤٢ .

(٥) نفسه : ص ١٤٢ .

النبؤات ثوب
نَسَجَتْهُ بأهدابها أرضنا
والسماء وأفلاكها تدور على أرضنا -
فلماذا
كلُّ شىء عليها خواء
ولماذا كلُّ شىء أصمُّ وأعمى.

هذان التساؤلان مهمان إلى درجة بالغة، لأنهما يفتحان نوافذ الوعى الذى غُيِّبَ ليراجع نفسه. من شأن الدين أن يكون مصدر إشعاع وقوة وحضارة، إنه يحرث الأرض ويمهداها، ويضع فى أيدى أصحابها مفاتيح إعمارها والترقى بها، غير أن الشاعر ينظر إلى هذه الأرض فيجدها خواء، صماء عمياء. فيضطر إلى أن يتساءل: أين ثمرة الدين؟، وبعد تأمل يصل إلى هذه النتيجة (هناك "تدين" لا "دين" وهناك "تغيث" لا "حياة" بعبارة ثانية تحول "الدين" فى الممارسة، وفى النظر أيضا، إلى أيديولوجية، إلى آلة للسيطرة: آلة سياسية، فى المقام الأول، وهام الأفراد الذين يشكلون المجتمع العربى اليوم: قلما نجد أحدا يعتنق الدين حقا. وقلما نجد أحدا يحيا حقا. يكاد الإنسان فى هذا المجتمع أن يتحول إلى رقم، ويكاد الدينى - المؤسسى (السياسى) أن يتحول إلى منظومة ذهنية إلكترونية. هكذا ينهار "الشخصى" وتنهار "الحياة"، وينهار "الدين" ^(١) وبهذا يضع الشاعر إجابة على السؤال الجوهرى الذى تضمنه المقطع الشعرى: لماذا كل شىء عليها خواء؟

لقد زُيِّفَ "الماضى" الذى يُبكى ويُتباكى عليه، ولا يكف عن ترديد أن صلاح الحال مرهون بالعودة إليه، لكن أسوأ ما فى هذا التزييف هو تزييف الدين بإسقاط أوهامنا عليه متصورين أن هذا، ولا شىء آخر، هو الدين:

قام جبريلُ من نومه مرة
لم يُحرِّك جناحيه، ألقى
حوْلَهُ نظره

(١) أدونيس: الشرع والشعر، مجلة فصول، مج ١١، ع ٣، خريف ١٩٩٢، ص ٦٧

فراى يعرباً نائماً
وعلى صدره رقيم
غير ما كان يوحى ويملى
لم يُنبّه قريشاً
عاد للنوم مُستسلماً لرؤاه وأسرارها.^(١)

إن انهيار الحاضر ينبغي أن يكون دافعا لمراجعة الماضي وغربلته. هذه هي البداية لى نستعيد الشخص التائه منا، ونستعيد الحياة، ونستعيد الدنيا والدين.



(٣) التاريخ وزمن القتل:

(أ)

أصبح السيف لا القلم هو الشفة التى يسجل بها الزمن العربى تاريخه: "زمن ينطق ، لكن / لا ينطق إلا من شفتى سيف"^(٢). وأدونيس يختار سنة إحدى عشرة هجرية لتكون بداية روايته التاريخية^(٣)، حيث سيدخل التاريخ الإسلامى بعد وفاة الرسول ﷺ فى منعطف هام يبدأ بما حدث فى سقيفة بنى ساعدة من اختلاف المسلمين ؛ أنصارا ومهاجرين حول الخليفة الجديد، وما ارتبط به هذا التاريخ - فيما يرى الشاعر - من قمع للآخر وإزاحة له، ووضع البذرة الدموية فى رحم التربة العربية. يبدو ذا من خلال الحوار التالى بين سعد بن عبادة وعمر بن الخطاب:

- نتقاسم : منا أمير ومنكم أمير

- يقتل الله من قال هذا

يقتل الله من لا يقول بقولى^(٤)

يركز أدونيس الضوء على رؤيتين أفرزهما الواقع؛ رؤية "تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهابات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى

(١) الكتاب ص ١٥٢.

(٢) الكتاب ص ٦٢.

(٣) الكتاب ، ص ١١.

(٤) الكتاب ، ص ١١.

الفعالة بقدر ما تدعو إلى انخراطها فى تأسيس المشروع المشترك"، ورؤية أخرى "تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثى ينتقل بين أبناء الجذر الواحد هو قریش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى"^(١) وهكذا ينهض "الكتاب" بمهمة تتبع تاريخ الإقصاء، القمع، القتل منذ سنة إحدى عشرة هجرية حتى الآن مبرزاً أن سلسلة القتل لم تنبّت :

"القتل ، القتل ، القتل ، فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدوب، نقول : خيط ما يربط بين ماضى الولاية ومستقبلها مرورا بالحاضر"^(٢)

إن فعل القتل يستشرى فى "الكتاب" بشكل يكاد يكون أشبه بالسرطان الذى يتلاقح ويتوالد ويتكاثر وينتشر ليملاً المكان والزمان العربيين حتى ليبدو كما لو أنه "المفتاح السرى، بعد موت محمد ﷺ لكل تاريخنا السياسى والدينى، بله دليل هاتفنا الخصوصى فى العالم، الذى يستطيع كل إنسان وفى كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه".^(٣) :

إنه العرشُ يصقلُ مرآتهُ

صورةً للسماءِ

ويزينُ كرسيه

بشظايا الرءوس

ورقش الدماء^(٤)

هنا، تنتزع كلمة " العرش " من مكانها فى السماء، لتهبط على الأرض، يتحصن الحاكم فوقها مستفيداً من تخيلاتها التى توحى بأن المسافة بينه وبين الله

(١) عبد العزيز بومسھول : الكتاب والتأويل ، فصول (م،س) ص ٣٥٢ . ويرى رياض العبيد أن أدونيس يدين نظام الحكم الذى خرج من معطف سقيفة بنى ساعدة دون أن يعلن انتماءه لنظام آخر، غير أنه يستدرك قائلاً: إن القارئ يستطيع أن يستشف رائحة هذا الانتماء (يقصد الانتماء الشيعى) بطريقة غير مباشرة. راجع رياض العبيد: السيرة الشعرية للحاكمية العربية، مجلة فصول (م.س) ، ص ٢٨١.

(٢) الكتاب ، فاصلة استباق ، ص ٨٠ .

(٣) رياض العبيد ك السيرة الشعرية للحاكمية العربية (م.س) ص ٢٨٢

(٤) أدونيس : الكتاب ص ١١

جد قريبة. إن ارتباط كلمتي الكرسي" و" العرش" في السياق السابق يحيط الحاكم بهالة من القداسة تكاد تجعل منه إلها صغيرا يعيش على الأرض، لا سيما أنه جعل كرسيه الأرضي صورة للعرش السماوي، ولئن كان من حق الله أن يعذب عباده أو يتجاوز عنهم ، فإن الحاكم يصبح من حقه تبعا لهذا أن يؤسس حكمه ، وأن يزين كرسيه بالدماء السائلة، وبشظايا الرؤوس الطائرة، وكله يتم تحت شعار العدل. وها هي ذى أحلام الأنبياء تتحول إلى غطاء يتستر به القتلة ليصنعوا من الرءوس عروشا يجلسون فوقها متخذين سمت الآلهة :

" سبحانك يا هذا الكرسي -

مصنوعاً برؤوسٍ قُطعتْ،

مصبوغاً

بدمٍ - طفلٍ حيناً ، شيخٍ حيناً،

منسولاً، جزءاً جزءاً

من أحلام نبي

سبحانك يا هذا الكرسي" (١)

ومن الطبيعي أن تصيب عدوى القتل الناس . فيصبح كل منهم ليس مقتولا فقط، ولكن قاتلا أيضا، ويستفحل فعل القتل في التاريخ العربي حتى يكاد يعصف بالناس جميعا، حكاما ومحكومين. إن مسألة "الحساسية المفرطة المتوحشة" التي يمتاز بها الشرقي عموما، والعربي خصوصا، لا تجعله مولعا بالقتل فقط على مستوى الحكم، ولكنها تدفعه أيضا إلى ممارسته على المستوى الفكري والديني والمعيشي والعائلي والعائدي ... بحيث نراه يتشفى بقتل أعدائه الوهميين والحقيقيين، قتلا رمزيا أو فعليا، وذلك في البيت أو المدرسة أو مكان العمل ... وهذا ما يجعل مسألة تحكيم العقل ... في المواقف اليومية والسياسية والدينية عملية استثنائية" (٢). ومن هنا أميل إلى الاعتقاد أن ما استشعره الشاعر من نمو مرضي لـ "غريزة" القتل في تاريخنا المعاصر هي التي دفعته إلى استقصاء

(١) نفس المصدر ص ٢٩٦

(٢) رياض العبيد : السيرة الشعرية ، (م.س) ، ص ٢٨٣.

جذور هذا الفعل في ماضينا ليذهب إلى أن فروع الشجرة الدموية التي نظلنا في حاضرننا، إن هي إلا غرس أيدينا، في ماضينا.

تشغل مشاهد القتل وسفك الدماء وقطع الرقاب وحز الرعوس حيزا كبيرا في التاريخ العربي، كما يبدو على صفحات "الكتاب" ومن ثم يستحثنا الشاعر مغتازا ومتألما أن نتساءل:

" اسألوا الشرق : ألن يضجر من مزج خطاه

بالدم الدافق من أبنائه

ومن السُّكْرِ به

ومن النوم على أشلائهم؟

قائمة التاريخ مالت في يدي

إنَّه الإنسانُ مذبوَحًا على صدر نبي" (١)

وقامة التاريخ لا تميل إلا حين تميل قامة الإنسان، وميل قامة الإنسان هو نتيجة لما تعرض له هذا الإنسان من قمع وقهر أحنيا هذه القامة، وحين نعبر بصيغة "مرفوع القامة" في كلامنا العادي عن الإحساس بالعزة والكرامة، فإن ميل القامة في سياقنا يوحى بالإحساس النقيض وهو الذل والمهانة. والمفارقة المبكية هي أن هذا الذي يحدث للإنسان إنما يحدث له تحت ستار الدين. الدين الذي جاء - فيما جاء - ليصون الإنسان من هوة إهدار الدماء. وحين يستحثنا الشاعر أن نسأل الشرق : ألن يضجر من مزج خطاه بالدم الدافق من أبنائه ...؟ فإن هذا التساؤل يوحى بإجابته التي تفيد بأن الشرق لم يضجر بعد من مزج أقدام حكامه بدماء أبنائه. يصبح من حق الشاعر أن يتساءل تساؤلا آخر يفيد النفي أيضا هو :

هل يتلأأ نور

من مشكاة دماء؟ (٢)

(١) أدونيس : أمجدية ثانية ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ١٩٩٤، ص ١٤٠.

(٢) أدونيس : الكتاب ، ص ١١٣.

وحين يصر الشاعر على توظيف اللغة والصور القرآنية بعد أن ينقلها من سياقها القرآني حيث تتلأأ بالنور^(١) إلى سياق نقيض يفيض بالدماء والأشلاء، فإنه قد يشير إلى ما تعرضت له النصوص الدينية من تأويل أدى إلى تحويل دلالتها لتستجيب لما يراد منها.

(ب)

ويحلو للشاعر في لحظات صفاء ضمنية أن يرى التاريخ وقد تمرد على مدارات القتل وطقوسه المتكررة؛ يحلو له أن يرى بقعة بيضاء على شاشة التاريخ الحمراء، يتأمل فيها أسلافه الآخرين الذين يدورون في مدارات أخرى، ويمارسون طقوسا مغايرة؛ لعلمهم المفكرون والفلاسفة والعلماء والشعراء ... وكل الذين انحازوا إلى الإنسان، ومارسوا طقوس التمرد والرفض من أجل البناء :

"اتَّفِياً - أخرجُ من هذه الذاكرة
من مداراتها ، ودواليبها الدائرة،
اتَّفِياً أسلافى الآخرين
الذين يضيئون أعلى وأبعد
من ظلمة القتل، من حمأة
القاتلين"^(٢)

أما صيغة "أسلافى الآخرين" التى ينسب فيها الشاعر نفسه إلى أسلاف له باعتبارهم جذوره الحقيقية التى يشعر بانتماء روحى وفكرى لها، هذه الصيغة التى ترد مضافة إلى ياء المتكلم نلقاها فى سياق آخر منفية، وذلك حين يقول الشاعر عن نفسه فى معرض حديثه عن رفضه للثبات والتبعية، وقبوله بالتحول والاستمرارية :

"يخلقُ نفسهُ بدءاً من نفسه - لا أسلاف له
وفى خُطواته جذوره"^(٣)

(١) المقطع السابق يتناص مع قوله تعالى : "... مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ"

(٢) الكتاب : ص ٣٧ .

(٣) أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، جـ ١ ، ط ٤ ، ص ٢٥٢ .

ولعل تأمل هاتين الصيغتين :

- أسلافى الآخرين

- لا أسلاف له

تضئ جانباً من حقيقة موقف أدونيس من التراث؛ هذا الموقف الذى يُحكم عليه غالباً من خلال جزئيات مبتورة من السياق العام لتجربة الشاعر الكلية، وصيغة "لا أسلاف له" مثال جيد على هذا، إذ تبدو برهانا كافياً يلوّح به من يريدون أن يثبتوا قطعية أدونيس للتراث ورفضه له. غير أن قليلاً من التروى لتأمل الصيغة الأخرى "أسلافى الآخرين" تدحض هذا الموقف وتبطله. إن الرؤية إلى أدونيس ينبغي أن تكون فى مستوى تعددية الرؤية الأدونيسية وحيويتها. فالشاعر يتواصل مع الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء حية فى جسد التراث، وينقطع عن الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء ماتت فى الجسد. هو إذن متصل بالتراث منفصل عنه. وهذه هى نفسها حقيقة علاقته بالتاريخ؛ إذ هو منغمس فيه، لكنه يتمرد عليه :

"لا أحيأ

فى هذا التاريخ، ولا أتشردُ فيه

إلا كى أخرج منه"^(١)

وهذا المقطع يلقي ضوءاً آخر على موقف الشاعر من التراث؛ إذ لا يستطيع أن يَنبَتَ عنه، لأنه يحيا ويتشرد فيه، وهو حين يتمرد عليه، فإنه فى الحقيقة يتمرد على ذاته التى هى فى النهاية إفراز لهذا التاريخ. الشاعر هنا يذكرنا بقول أبى العلاء :

وهل يَأْبَقُ الْإِنْسَانُ مِنْ مُلْكِ رَبِّهِ وَيُخْرِجُ مِنْ أَرْضٍ لَهُ وَسْمَاءٌ^(٢)

(١) الكتاب ، ص ٧٤.

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم مالا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣). طه حسين ، إبراهيم

الإبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د. ت) ج ١ ، ص ١٥٣.

أبو العلاء يعلم أن محاولة الخروج من سجن الكون عبث، وكذلك أدونيس يدرك استحالة الخروج من قفص التاريخ، يمكن أن نتمرد على هذا القفص، لكننا في النهاية نحيا ونتشرد فيه، بقدر ما يحيا هو ويتشرد فينا. العلاقة هنا جدلية، دياكتيكية، وهي أغنى بكثير من أن تُصنّف في إطار "مع" أو "ضد".

يبدو الشاعر في المثالين السابقين منقوعاً في التاريخ؛ فيه يحيا ويتشرد، والتاريخ في هذا السياق هو الموروث الفكري والثقافي الذي تسرى دماؤه في شرايين الشاعر وخلاياه، لكن الشاعر يدرك أن بعض جوانب هذا الموروث يشكل دائرة مغلقة على ذاتها، فيعمد إلى كسر مدار هذه الدائرة ليتفياً في ظلال أسلاف آخرين، يمثلون في رأيه شجرة التراث الوارفة، ولعل صيغة "أتفياً" المتكررة "أتفياً...أتفياً أسلاف الآخرين" تبرز حنين الشاعر إلى أن يرى نفسه امتداداً أو انعكاساً للوجوه النضرة التي تتراءى على الوجه المصقول من مرآة التراث، كما تبرز بنفس القدر، قرفه من الوجوه المظلمة المتراكمة على الوجه المعتم للمرأة. هذه الوجوه الأخيرة هي أحد العوامل التي تدعوه إلى كسر دواليب الذاكرة الدائرة ليفر، ينأى، يخرج، ففي المثال الأول :

"أتفياً - أخرج من هذه الذاكرة / من مداراتها، ودواليبها الدائرة"

وفي المثال الثاني :

"لا أحيا / في هذا التاريخ، ولا أتشرد فيه / إلا كي أخرج منه"

وفي المثال التالي نراه :

"يتأصل في التاريخ، ولكن كي يُحسن أن ينأى عنه / في آفاق سرية"^(١)

الأمثلة الثلاثة تكشف كم هو متأصل في التاريخ، وكم هو مغمور بترائشه، غير أنه لا يستسلم للدوران في دائرة التاريخ المغلقة، فيخرج من مدارها ليتأملها من بعيد، وهو يحلق في آفاقه العلوية التي تتشكل فيها ملامحه الفردية وتطلعاته الذاتية، وتتاح الفرصة لانبثاقاته أن تتجلى، ولاندفاعاته أن تتبلور. بهذا ندرك

طبيعة العلاقة الالتباسية التي تربطه بتاريخه؛ فهو قريب منه وناء عنه، يتفياً به ويتمرد عليه، يحيا فيه ويخرج منه.

وإذا كان الشاعر لا يكف عن إلقاء متفجراته اللغوية على محيط دائرة التاريخ المغلق من أجل أن يثقبها حتى تتاح له فرصة الخروج عنها، فإنه يحقق هذا "الخروج" حتى يمنح نفسه حق "الدخول" إلى كل شيء:

يتقدم نحوى

زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكانِ

وصحراءِ هذا الزمانِ

باسمِهِ سوف أُعطيُ لنفسي

سِحْرَ الدخولِ،

وحقَّ الدخولِ

إلى كل شيء^(١)

الشاعر يكسر قوقعة التاريخ المغلق ، ويخرج من فضائها الضيق، ليعطي لنفسه حق المغامرة والتجريب، بل حق الرفض والتمرد، وفي ذات الوقت يستمتع باستخدامه لهذا الحق، وذلك حين يلج بفكره عوالم جديدة تتقلص فيها وسائل الحظر، ويلقى أسئلته في أرض بكر تخلو من أدوات الحجر ، وتتفتح أمامه عوالم محتشدة بسحر الدهشة والغرابة.

(جـ)

غير أن أدونيس يقع أحيانا أسيرا للروايات التاريخية، وذلك حين لا تذوب الوقائع والأحداث في أطيايف الرؤى الشعرية، بل تظل هذه الوقائع والأحداث على حالها لدرجة أن القارئ يحس في بعض المواضع أنه يعيد قراءة التاريخ. صحيح أن أدونيس يُخضع هذه الأحداث لتساؤلاته وشكوكه، وذلك عكس ما ذهب إليه أبو ديب في هذا الصدد^(٢)، ولكنه ليس الإخضاع الذي يذيب الأحداث في

(١) الكتاب ، ص ٥٨.

(٢) راجع: كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ، فصول (م.س) ص ٢٣٦.

رؤى، ولكن الذى يفرض على الأحداث آراء الشاعر وتوجهاته الإيديولوجية ، وهو لذلك "يمارس انتقائية تنتج قراءته للتاريخ"^(١) ومن المظاهر البارزة لهذه الانتقائية "تتبع أحداث القتل والتدمير والانشرaxات وشهوة السلطة"^(٢) ، بحيث يبدو كل شيء "عكر ، ملوث ، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطغيان السلطة وقمعها وإرهابها وبطشها الذى لا يترك شيئاً على صفائه، ولا يترك براءة لا يفسدها"^(٣). وهذه الانتقائية تجعل الشاعر يذهب إلى أبعد من تتبع أحداث القتل إلى التركيز على مقومات تاريخ القتل وتباينها من صراعات عقائدية مذهبية، ومن التفرد بالرأى أو الخلاف حوله^(٤)، والوصول بذلك إلى درجة تثير ملل القارئ وفزعه فى آن؛ ملله من تراكم أحداث القتل وتكرارها وإن بصور مختلفة، وفزعه من هذا التاريخ الدموى الذى طالما سمع وقرأ أنه تاريخ البطولات والأمجاد؛ تاريخ قيم العدالة والحرية، لا تاريخ القيم الدموية، فإذا به يكتشف فجأة أن ما أدركه من هذا التاريخ كان وهماً، أو على أقل تقدير كان مبتوراً. غير أن أبا ديب يرى أن تراكم تاريخ القتل وتناسخه وما يترتب على ذلك من شعور القارئ بالملل هو أمر متعمد من جانب أدونيس، إذ أن "هذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه من تكرار وإملا ل وانعدام للحيوية وإثارة للنفور، والرغبة فى انتهائه والانصراف عنه"^(٥)

غير أننا نرى أن أبا ديب يميل بهذا إلى تبرير ما اعترف به من أن رواية التاريخ بهذا الشكل لا تثير الملل فحسب، بل تؤدى إلى "عقم العمل السردى الذى لا ينتج نسيجاً سردياً مثيراً بشخصيات نابضة بالحيوية"^(٦)، وهذا يتيح لنا الفرصة لأن نتساءل: ما دام أدونيس يمتلك الطاقة الإبداعية الهائلة وله رؤيته الواضحة للتاريخ، فلماذا لا يصوغ عمله فى شكل درامى يثير فيه ما يريد من مشاعر من خلال الحوار بين الشخصيات وينفذ عمله من التراكم وينفذ المتلقى من الملل؟ ثم هل الرغبة فى إثارة ملل القارئ من شيء ما، مبرر لأن يكون

(١) نفس المرجع، ص ٢٣٦. (٢) نفس المرجع، ص ٢٣٦.

(٣) نفسه، ص ٢٣٣. (٤) نفسه، ص ٢١٤.

(٥) نفسه، ص ٢١٦. (٦) نفسه، ص ٢١٦.

العمل نفسه مثيرا للملل؟ إذا صح هذا فعلينا أن نكتب تاريخا جديدا للدراما، وعلى كل الإبداعات العظيمة عربيا وعالميا أن تراجع نفسها. أرى أن المسألة تأخذ عند أدونيس بعدا آخر يتصل بهيامه بالتجريب والتجوال عبر الأنواع الأدبية بصرف النظر عن النتائج المترتبة.

ولئن حمدنا لأدونيس جسارته في التجريب للبحث عن أشكال جديدة، فإننا كنا نود أن تحمل هذه الأشكال جوهرها لا يشتت ذهن القارئ في اتجاهات متعددة على فضاء الصفحة الواحدة وهو يحاول أن يمسك بالخيط الذي يربط بين مجموعة أصوات قامت حواجز متعمدة بينها، وهو إن أفلح في ذلك مرة، فإنه يخيب مرات. ثم ينبغي ألا ننسى ما يترتب على ذلك من عمل ذهني يؤثر سلبا على درجة التلقى.

ثالثاً : استراتيجيات التجاوز

(١) التيه :

"ومنزل ليس لنا بمنزل .." (١)

يعلق أدونيس هذا الشطر للمتنبى على صدر الصفحة الأولى من الكتاب ليوحى من خلاله إلى ما سوف يتخلل ثناياه من إحساس الشاعرين كليهما بالاغتراب عن المكان؛ المكان الذي هو في الحقيقة الواقعية ملك لهما، لكنه في الحقيقة النفسية ليس لهما ، إذ يعيش كل منهما مغتربا بين أهله وفي منزله. فكأن الأهل ليسوا أهله، والمنازل ليست منازلهم.

وافتراد "المنزل" سواء أكان مكانا أم وجدانا يفضى بالشاعر إلى العراء، إلى التيه:

"ينزل الشاعر في التيه،

كمن ينزل بيتا ، .

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

(١) هذا هو الشطر الأول من مطلع قصيدة للمتنبى شطرها الثاني "ولا لغير الغاديات المَطْلُ"

راجع شرح ديوان المتنبى: مصطفى سبيق، دار الكتب الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٧٤.

ويرى السرّ عياناً^(١).

سيصبح "التيه" منزلاً، بل بيتاً يشعر الشاعر بين جدرانه بأنه قد انتقل من ضرورة المنازل إلى حرية التيه. يتيح منزل "التيه" للشاعر أن يتدرج في مراتب الرقى كما يتدرج الصوفي؛ إذ يُحْمَل على أجنحة الكون، ويصبح "التيه" ليس مجرد بيت ينزل فيه، بل سيتحول إلى مكان ذي بعد روحى سام؛ يلتقى هذا البعد مع قول أدونيس مخاطباً نفسه :

"سيكون لك التيه أبهى مقام"^(٢)

ويتأكد البعد الصوفى لـ "التيه" من خلال صيغة "أبهى مقام" التى تومئ إلى مكانة الشعر بالنسبة إلى الشاعر . يعلق محمد بنيس على البيت السابق قائلاً : "بهذا البيت ندرك مكانة التيه فى المشروع الشعرى لأدونيس. لقد كان التيه مقاما دائما، لا يغادره أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسى لشعره فى (أغانى مهيار الدمشقى) ، ثم تدرج فى الاقتراب منه مع المتصوفة، من الغزالي إلى ابن عربى، ولكنه الآن، مع المتنبي، لن يبقى مقاما من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى "أبهى مقام". فى تعبير كهذا تمتزج تجربة الصوفى بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا فى الشعر.^(٣)

ويصبح منزل الشاعر، بيته ، هو شعره، أو بالأحرى هو تيهه الذى يرتفع به إلى أبهى مقام. "التيه فى هذا السياق ليس ضياعا ولا تبديدا، ولكنه عثور الشاعر على ذاته، وذلك حين يجد نفسه كما الطائر وقد تحرر من القيود التى تحول بينه وبين التحليق، "تيه" الشاعر هو بمثابة السماء للطائر، ففى السماء يبدأ الطائر طيرانه لا وفقا لتعليمات سابقة ولا لتوصيات جاهزة، ولكن وفقا لاندفاعاته الفطرية وذبذباته الداخلية، وكما تكون السماء للطائر هى ساحة إبداع على غير مثال، يكون "تيه" الشاعر، إذ يعنى "التيه" هنا أنه سيبدأ من نفسه، وأن فرصة الإبداع ستكون قائمة ومتجددة، ستكون بدايته فى خطوته، وستكون

(١) الكتاب ، ص ٢٠٣.

(٢) الكتاب : ص ٣٢.

(٣) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م.س) ص ٢٧١.

خطواته هي بيته : "أنا ساكن هواي / ولا بيت إلا خطاي"^(١) . إن خطواته السابقة لم تعد تصلح للسكنى أو الإقامة، فبيته، أو محل إقامته متجدد دائماً، إذ يتحرك مع خطواته، ومن ثم يمكن أن نفهم كيف أن "التيه" يعد "أبهى مقام"، فـ "التيه" هو الحركة والتخطي والتجاوز، هو الفعل والممارسة والإبداع. الشاعر مسكون بالمستقبل، وهو في تجاوز مستمر ليس للماضي فحسب، ولكن للحاضر أيضاً، وهذا هو المعنى الذي يفهم من قوله: "... وفي خطواته جذوره"^(٢)، فكلية "الجذور" في السياق الأدونيسي لا تعني التكرار للماضي، ولا تعني أن جذور الشاعر لا تمتد إلى أبعد من النقطة التي وصل إليها، ولكنها تعني أنه في كل خطوة جديدة، تكون له جذور جديدة، تتضح على الكيان كله، فيورق ويثمر، كما تعني أنه صانع جذوره، تلك التي ستصبح ماضياً عند الارتحال إلى خطوة جديدة، وهو بذلك يصبح مشاركاً في صنع ماضيه. ويصبح الماضى من ثم ليس مفروضاً عليه، لأنه أصبح مشاركاً في صنعه، كما تعني نفى فكرة الجذور الثابتة، إذ تكمن تحت كل خطوة جذورها، ويصبح الإنسان مثل عناصر الطبيعة التي أُلوع أدونيس بتوظيف صورها لإثبات أن قدر الإنسان هو في تحوله وارتحاله؛ في تخطيه وتجاوزه، وأنه حين يثبت ويجمد، فيذبل ثم يموت، فكأنما يعاند قدره.

واحتفاء الشاعر بالسكنى في منزل "التيه" وبلوغه "أبهى مقام" فيه، يجعله يعتد بنفسه ويعتز بشعره فيضن به أن يكون غناء لتاج؛ أيا كان هذا التاج، لن تكون كلماته تمجيذا لقيم ماضية، ولكن ستكون احتفاء بتيه الأبد:

"لن أغنى لتاج."

لا لكندة، أو هاشم، أو هشام
الضياء الذي يتفتق من سرة الشمس
وجهي: أحداً لا أحد
سأغنى لتيه الأبد
عالياً في الكلام، لتيه الكلام

(١) الكتاب، ص ١٤٥.

(٢) أدونيس: المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٥، ج ١، ص ٢٥٢.

عاليا في الأبد^(١)

وهكذا يبلغ احتفاء الشاعر بالتيه "أبهى مقام"، بحيث يظل هذا المقام "عاليا في الأبد" ويظل "التيه" أو "الترحل" هو البيت الذي يفضل الشاعر "الإقامة" فيه: "أترأه التَّرحُلُ بيتي ؟" ^(٢)

عنوان الشاعر سيكون إذن هو اللامكان، فالمكان أسر وتوقف وجمود. أما اللامكان فحركة، وحرية، وإبداع. عن الشعراء يقول الشاعر:

" لا مكانَ لهم - يُدْفَنُونَ

جَسَدَ الأرضِ، يصنعون

للفضاء مفاتيحه،

لم يُقيموا

نسباً أو بيوتاً

لأساطيرهم،.

كتبوها

مثلما تكتب الشمسُ تاريخها،.

لا مكانٌ ... " ^(٣)

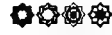
فرار دائم ومستمر ليس من الزمان فحسب، ولكن من المكان أيضاً. إن حضور الشاعر في مكان هو مقدمة لغيابه عنه، وبتعاقب الحضور والغياب، يصبح الشاعر حاضراً في الغياب، غائباً في الحضور، هذا المنفى الدائم يجعل الشعراء ليسوا في حاجة إلى أن يقيموا بيوتاً يخرجون منها صباحاً ليعودوا إليها في المساء، فهم يخرجون لا ليعودوا، ولكن ليستمر هيامهم نحو المجهول ليكتبوا ماضيهم وهم يرتحلون في منازل التيه، فتأتي كتاباتهم طازجة ساخنة، معجونة بنبضاتهم وأحلامهم وإرهاصاتهم، إنهم يكتبون بنفس الحبر الذي تكتب به الشمس

(١) الكتاب : ص ٧٨.

(٢) الكتاب ، ص ١٨٥.

(٣) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، ص ١٥٧.

تاريخها. باختصار حين يختار الشاعر أن يقيم في منازل التيه، فإنه يختار أن يتحرر من أسر المكان ، ومن أسر الزمان؛ أمس والآن.



(٢) التحول

أصبحنا بإزاء شاعر استبدل " التيه" بالمنزل؛ محل الإقامة الدائم، وأصبح "التيه" بيتاً، محراباً يحمله الكون إليه، يرى فيه ما لا يرى، ويسمع فيه ما لا يسمع، تضاء له الأنوار، وتفتح نوافذ الأسرار، لذا يصبح "التيه" أبهى مقام، ويظل الشاعر مرتحلاً ساكناً هو، متحولاً، بيته خطاه، لا يعيد ، لكنه دائماً يبدأ من جديد:

"إنها الريحُ لا ترجعُ القهقري والماءُ لا يعودُ إلى

منبعا

يخلقُ نوعه بدءاً من نفسه - لا أسلاف له وفي
خُطواته جُذوره".^(١)

يصبح القدر الذي ارتضاه الشاعر لنفسه هو التحول والضرورة الدائمين، فلا توقّف عند نقطة ما، ولا نهاية معينة ينتظر الوصول إليها ليتوقف. إنه مثل الريح :

"لا يقر : الدروب شهيق له،

وزفير،.

حكمة الريح تمضي به بعيداً".^(٢)

وهو لا يتبنى حكمة الريح فحسب، بل هو ينتمي إليها، إذ تُوحّد في عصفها بين الأرض والسماء والإنسان:

"انتمى للرياح ، تُوحّد في عصفها

بين وجه التراب ، ووجه الفضاء

ووجه البشر"^(٣)

(١) المجموعة الكاملة، جـ ١، ص ٢٥٢.

(٢) الكتاب ، ص ١١٥. عن رمز "الهواء" راجع : أسيمة درويش: تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢١ - ٣٢٧.

(٣) الكتاب ، ص ٣٦.

الرياح تمارس الفعل بقوة ودون وجل؛ فهي في المثال السابق تُوحَّد بين عناصر الكون وهي في المثال التالي تَهْزُ الحياة:

"كلماتي رياح تهز الحياة وغنائى شرار"^(١)

يبدو الشاعر وكأنه يتحدث بعصبية أصابته حين حدق في وجه الحياة فرآه هامدا ساكنا، وحين تحسس نبضها فوجده ضعيفا واهنا، هذه الحياة بحاجة إذن إلى رياح تهزها، إلى شرر يكويها، والشعر هو هذه الرياح العاصفة التي توقظ الحياة من غفوتها، وهو هذا الشرر المتطاير الذي يفيقها من غيبوبتها. وهذا الغناء الذى يشبه الشرر هو وسيلة الشاعر لتجاوز كسل العقل، وثبات الذهن، وتبليد الشعور :

" لا أزالُ أُغْنِي "

كى أوسّع آفاقَهُمْ " ^(٢)

ولو أن قومه كانوا يتحركون فى حياتهم وفق طبيعتهم وفطرتهم لاستجابوا تلقائيا لهذا الشعر، كما تستجيب عناصر الطبيعة لنداء الخصوبة والامتلاء والتحول والضرورة :

"تغنى الزهورُ بشعر اللقاح ، ويرقصن

فى الريح رقص الشرر"

الشعر يرتبط غالبا بالرموز المحتشدة بالحركة والخصوبة؛ يرتبط باللقاح، الرقص، الغناء، الشرر. ويرتبط أيضا بالعطر المنسكب من أكمام الزهر:

"عطرًا لكآبة هذا العصر

يخرج من أكمام الشعر"^(٣)

وإذا كان هذا العطر يحاول أن يخفف من كآبة هذا العصر (الحاضر) فإنه يتحرك أيضا نحو المستقبل :

"إننى مثل وردٍ لا يُبرعم إلا"

(١) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ ١ ، ص ٢٩٨ .

(٢) الكتاب : ١٥٦ . (٣) الكتاب : ص ١٠١ .

في اتجاه غدير يُقبل^(١)

"الكأبة" رمز لما ثقلت به أجفان العصر من سكون سلبي مغلق، أما الشعر، الورد، العطر، الشرر، الريح، فهي رموز التفتح، التحول، التجدد. في نفس هذا المستوى يشكل الشاعر صوراً كثيرة مرتكزا على نفس العناصر، لكنه في الصورة التالية حيث يتوحد مع طرفة بن العبد يضيف الرمل والصحاري رمزين للجذب والامحاء، لقاء "الريح" رمز الخصب والتحول :

"طُرْفَةُ

وردة حُزْنٍ تَتَنَاهَبُهَا

ريحٌ وصحارى

يا طرفة

"أُفْرَدْتُ" ولكن كل مكان قيد

يا طرفة

رمل تلك الصدفة^(٢).

على السطح يخاطب الشاعر طرفة، وفي العمق يخاطب نفسه، وهو يُجرى الخطاب بلغة طرفة حين يستحضره من خلال بيته الشهير :

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها وأُفْرَدْتُ إفرادَ البعير المعبد^(٣)

مسقطا عليه بعض همومه الاغترابية، وذلك حين أبعد كلاهما من جانب (قبيلته). لكن إذا كان أدونيس قد حسم أمره، وحدد انتماءه : "أنتمى للرياح"^(٤)، فإن جانباً من مأساة طرفة أنه عاش موزعاً بين نقيضين : الرياح والصحاري؛ الرياح بحركتها وتحولها والتباسها، وذلك حين ثار على أعراف القبيلة محاولاً أن يستمد قوانينه من نفسه، والصحاري بجذبها وثباتها ووضوحها وذلك حين عجز عن الخلاص التام من ربة تلك الأعراف والتقاليد. والنتيجة هي أن الشاعر لم يفلتاً من عقاب القبيلة؛ أما العقاب فكان في كلتا الحالتين هو

(١) الكتاب، ص ٢٤٨.

(٢) الكتاب، ص ٤٥. (٣) شرح المعلقات العشر، ص ٧٤.

(٤) هو أيضاً ينتمى للشرر، وللحصاد، وهما مرادفان مجازيان للرياح، يقول "أنتمى للشر / أنتمى

للحصاد، احتفاءً بالحقول، لسقائها / قلقاً، ناحلاً". "الكتاب"، ص ٣٦.

"الإفراد". ويحاول الشاعر اللاحق أن يواسي - على السطح - أيضا الشاعر السابق ، لكنه - في العمق - يواسي نفسه من خلال اعترافه بأن المكان ؛ أى مكان ، هو فى حقيقته قيد، لأنه رهن للزمان الذى شكَّله، ومن ثم فإن "إفراد" الشاعر المعاصر فى وطنه، ربما كان أكثر قسوة وضراوة من "إفراد" الشاعر القديم فى قبيلته، فلقد وُحِّدَ بين مأساتهما الرمل؛ رمل القيم والعادات، رمل التفتت والانهييار، رمل التكرار والآلية، رمل الثبات والجمود. يلاحظ تكرار صيغة "رمل" فى السطر الأخير، لتشير من ناحية إلى الإحساس بالسأم من رتابة التكرار، ومن ناحية ثانية إلى أن الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر الأول هو ذات الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر اللاحق، ومن ناحية ثالثة إلى سلبية فعل الزمان، فالرمل الذى أحاط بالشاعر فى العصر الجاهلى لم يزل يحيط بسلفه فى العصر الحديث. لو أن رياح الحداثة التى اندفعت من وجدان طرفة، فكادت أن تخلعه من جذوره القبليّة- لو أن هذه الرياح لم تُكَبِّتْ بفعل مَصَدَّاتِ القبيلة العالية ، لخرج من تحت عباءته عشرات الشعراء الذين كانوا قادرين على أن يلقوا فى رحم الحضارة العربية ببذور التحول والتجديد، غير أن رمال الثبات ظلت تملأ المكان والزمان. وخروج هذه الحضارة من أزمتها مرهون برياح تعصف بهذه الرمال :

"الرمالُ كتابُ الصحارى

والرياح تأويله" (١)

تظل الحضارة العربية جزئيات متفتتة متآكلة ذات بعد واحد مادامت تحبس نفسها فى قفص الثبات؛ الثبات على الفهم الأول والتفسير الأوحد. وخروج هذه الحضارة من قوقعتها مرهون بأن تهب عليها رياح التأويل حيث تكون الفرصة مهيأة للانفتاح على آفاق متعددة، ودفع دماء متجددة فـ "الرياح دم الأمكنة" (٢). تقول أسيمة درويش فى معرض تعليقها على المقطع السابق : " فإذا كانت الحضارة العربية تعاني من العقم واللاحضور الكونى بسبب فهمها من خلال هويتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضوية الثابتة ، فإن إخراج هذه الحضارة من حالة العقم واللاجدوى يستوجب إعادة قراءتها لإعادة (تأويلها) برؤى عاصفة

(١) الكتاب : ص ٣٣.

(٢) الكتاب ، ص ٣٠٢.

جديدة تقفز بها باتجاه المستقبل^(١). أبعد من هذا ، فإن تجربة "الكتاب" ككل تدخل - فيما يرى عبد العزيز بومسهلى - "ضمن مشروع التأويل الشامل الذى تتفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجاً من المجازات والاستعارات التى يتشكل من خلالها كتاب العالم".^(٢)

وإذا كانت الرياح هى بمثابة التأويل لكتاب الصحارى فى المثال السابق فإن الماء والنار يفضيان إلى نفس الدلالة فى المثال التالى :

"اتلمسُ فى الرمل مائى
وأشعلُ ناراً التصعلُكُ فى
غابة الأزمنة"^(٣)

فالشاعر يحاول أن يتلمس ضوءاً عبر الظلام؛ ماءً فى الصحراء. أما نار التصعلك التى سيشعلها فهى نار التمرد والخروج؛ النار التى تحرق نسيج الإلف، وتحرق دائرة الاعتقاد. وحتى تتاح الفرصة للشاعر أن يؤسس مستقبله بدءاً من نفسه، فعليه أن يضرم النار فيما ورثه من قيم تحول بينه وبين نسق الحياة الجديد الذى اختاره لنفسه، وهو يصور هذه القيم فى تراكمها وتراكبها وجمودها وغموضها بـ "غابة الأزمنة"، مما يوحي بأن مواصلة السير عبر هذه الغابة لا يفضى إلى شىء سوى الضياع، أو الخطب العشوائى، ومن ثم فإن الهمدم بإشعال النيران هو أول خطوة للانتقال من الجمود إلى التجدد، من الثبات إلى التحول. فالرمل هو الموت والماء هو الحياة ، و "غابة الأزمنة" هى الثبات والتراكم أما "نار التصعلك" فهى التحول والتجدد.

الشاعر يستدعى من خلال التركيب الاستعارى "نار التصعلك" فى المثال السابق كل ما استقر فى وعينا عن الشعراء الصعاليك الذين خرجوا على النسق القبلى الجاهز، وتحولوا إلى نسق مغاير نابع من تطلعاتهم الذاتية، وهو

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢٢.

(٢) عبد العزيز بومسهلى : الكتاب والتأويل ، فصول ، (م.س) ، ص ٣٤٧.

(٣) الكتاب ، ص ٤٤ .

يكرر ذات الأمر، وإن بصيغ مختلفة، مع الشعراء الذين انفتحوا بشكل أو بآخر على عوالمهم الخاصة، ورؤاهم الفريدة، وكان من الطبيعي أن يجد في امرئ القيس نموذجاً جيداً للشاعر الذي كتب ميثاقه بحبر تجربته، فأضاء المواطن المسكوت عنها، وذلك حين فتح فضاء واسعاً على دنيا الجسد؛ تلك التي مورس عليها التعتيم فيما بعد زمناً طويلاً، باسم القيم :

"يا امرأ القيس، كيف تدثرت ليل الكلام،
وكيف تنورته

ضائعا بين خيط الهباء وثوب الأبد

كيف هيأت هذا المهاد : عزلت

السماء، وأغلقت أبوابها، وتنبأت.

لا حبر غير الجسد

ألهذا فتحت الفضاء

نشوة وهياماً وشعراً؟

ألهذا صرت ميثاقنا - الطريق إلى ما

يضاء وما لا يضاء"^(١)

لقد محا امرؤ القيس حكمة سابقه ومعاصريه، وبدأ بهذا الشوق العارم الكامن في جسده؛ ففتح أفقا كان مغلقاً، وارتاد أرضاً كانت موصدة، لقد كان يقبس من ناره ليكتب تاريخه، فجاء كتابه متوهجا متموجا .

أدونيس يحتفى بالبدء وبالتأسيس في شتى صورهما وتجلياتهما، فكلاهما خلق، ولقد كان امرؤ القيس بادئاً ومؤسساً، ففضلاً عن كونه أحد فحول شعراء الجاهلية، ورأس الطبقة الأولى، فإنه سبقهم إلى بعض التقاليد الفنية كاستيقاف الصحاب والبكاء على الأطلال ورقة النسب وقرب المأخذ وتشبيه النساء بالظباء والبيض.. وهو رائد في ميدان الغزل الصريح، كما أنه فاتح باب التشبيهات،

(١) الكتاب ، ص ٤٦ .

وهو أيضا حامل لواء الشعراء إلى النار كما قيل على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم. (١)

هو إذن شاعر خارج على القيم المبدجلة من قبل القبيلة، وهو في ذات الوقت شاعر مؤسس؛ مؤسس لحساسية جديدة في الشعر تحتفى بالخرق والتيه والمعصية. ومن هنا كان احتفاء أدونيس به ، باعتباره مهينا للدخول إلى فضاء الجسد ومقدسا للنشوة والهيام، وصديقا للتمرد والخرق ، وفاتحا لدرب شعري يضئ العتمات.

فالخرق - فيما يرى أدونيس - أحد معطيات الخلق، والشاعر الخارق هو في جوهره شاعر خالق، وشاعر الخطيئة هو شاعر الحرية. فأبو نواس مثلا "شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية، فحيث تتغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة.. وإذ تمنحه الخطيئة الراحة يغالى في تمجيدها، فلا يعود يرضى بالخطيئات العادية، وإنما يطلب الخطيئات الرائعة التي يستطيع أن يتباهى بها .. فالخطيئة بالنسبة إليه .. ضرورة كيانية، لأنها رمز الحرية ؛ رمز التمرد والخلاص" (٢)



رغم مكانة زهير وتقدم طبقته إلا أنه ليس من الشعراء الذين يحتفى بهم " الكتاب" فقد كان نموذجا مثاليا للشاعر المنتمى، المتصالح مع كونه، المسترخى على ذراع القبيلة. ويفضل عليه صعلوك مثل الشنفرى؛ الذى كسر الطوق القبلى ولم يشأ أن يقضى حياته دائرا فى فلك القبيلة، ولكنه خرج متمردا ، ثائرا ، مندفعاً إلى الأمام:

"خَلَعْتُ نَجْمَةً تُوْبَهَا

وَاتَتَنَى لِنَلْهُوٍ فِى حِضْنِ دِجْلَةٍ - تُهْنَا

قِرَانَا ، كَتَبْنَا،

نَجْمَةً لَا تُحِبُّ زُهَيْرًا

(١) راجع شرح المعلقات العشر . ص ٢ : ١٣ .

(٢) أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، ص ٥٢ .

وتعشق لامية الشنفرى
لم ينم على زند القبيل
ولم يرجع القهقرى
يتدثر ثوب الهجير ، احتفاءً
بنقطة ماء^(١).

فى هذا الصعلوك تتجسد القيم الخلقية البريئة من الزيف والخداع :
"من أعالي الكلام

نزل الشنفرى
يتقرى الفضاء ، يطيب وجه الثرى
ويهيئ للجائعين الوليمة - أحلامهم
وارفات ، تغطي مراراتهم
وتغطي الخيام"^(٢)

أما الوليد بن يزيد^(٣)؛ الشاعر الأموى ، والخليفة أيضا، فقد قتل لما عُرف عنه من انكباب على كئوس الخمر، وشغف بالمغنين والمغنيات، فهو شاعر النشوة والصبابة والعشق، وهو خليفة الرفض والتمرد والخروج ، ويتخذ شاعر "الكتاب" من قتله الواقعى وسيلة لطرح تساؤلاته هو الماورائية وذلك حين يخاطبه على هذا النحو:

"لم لم ترفع تمثالا بعد القتل ؟

(١) الكتاب ، ص ١٠٤

(٢) الكتاب ، ص ٤٣ .

(٣) الوليد بن يزيد : ولد سنة ٨٨ هـ ، تفتحت عينه على النعيم والترف، كان أبوه كلفا بالخمر والغناء حتى فى خلافته ، ونشأ الوليد على مثاله ، بل تجاوز أباه فى الإسراف فى اللهو والجنون، ولم تصرفه الخلافة التى آلت إليه بعد موت أبيه عن غيه، بل مضى ليعب من كئوس الخمر عبا ويستقدم ما شاء من المغنين والمغنيات، مما أضجر أهله ، فقتله ابن عمه يزيد بن الوليد سنة ١٢٦ هـ وكان الوليد شاعرا، أبدع فى شعر الخمر والغزل، لكن خمرياته بلغت درجة عالية من الجودة، وكانت ملهما لشعراء الخمرىات من أمثال أبى نواس.

راجع د. شوقي ضيف: العصر الإسلامى ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ص ٣٨١ : ٣٨٥.

يراك العابر، يقرأ فى قسمايك شعراً
اللحظة، يسقى
لغة الأبدية
بدم الحرية
لم لم ترفع تمثالاً؟
هل صنم الفكرة
أعلى،
أو أكثر طهراً
من صنم الصخرة؟
شكى لا يرويه أى بيان^(١)

الشاعر فى المقطع السابق ينحاز إلى أصنام الأحجار ضد ما يسميه بأصنام الأفكار؛ الأولى فى تقديره مصدر وحى وإلهام نابعين من استحضار ما عُرف عن صاحبها من تقديس للحرية وخرق للمألوف. أصنام الأحجار حقيقة ماثلة يتحدث عنها الشاعر بثقة ويقين. أما ما أسماه بأصنام الأفكار فموضع شك؛ وهو شك لا يرويه أى دليل مرقش بأى بيان أو برهان.



(٣) التخطى :

لم يكن أدونيس تابعا للسلف القديم ولا السلف المعاصر. فقط اكتفى بأن يأخذ من الاثنين ما يدفع عجلة الحياة إلى الأمام. ورغم سباحته الطويلة فى محيط السلف القديم إلا أنه لم يغرق فى هذا المحيط، بل ظل راصداً له ومتابعاً إياه بعين نقدية تفرز وتغربل، وكان يخرج فى نهاية كل سباحة وقد تخلصت شبابه من محار كثير واحتفظت بلؤلؤ قليل. ومن ثم يمكن القول بأنه كان "أصيلاً" ولم يكن "أصولياً"، ذلك أن الأصالة "تعنى الجدة والأولوية والسبق والتفرد والتميز" بينما تعنى الأصولية "الاحتكام إلى السلف، والارتكان إلى ما تحقق فى الماضى، والسير على نفس الدرب القديم .. الأولى تعنى إنتاج الأصل، والثانية تعيد إنتاجه فى ظروف غير ظروفه التى تحقق فيها . الأولى تعنى الإبداع، والثانية لا

(١) الكتاب ، ص ٢١٥.

تهتم إلا بالاتباع . والنتيجة أن الأصولية ليست إلا خصما من الرصيد الثقافي ، بينما الأصالة إضافة حقيقية للمعرفة لا غش فيها ولا تزوير.^(١) ولأن الأصالة إضافة، فهي دائما تتجاوز ما أضيف بحثا عما لم يضاف بعد ، هي قرينة المغامرة والبحث عن المجهول :

"اسبقيني ، يقول لأحلامه،

نحو مجهولي ، اغمريني

ببهاءاته،

فطرتي أنت ، مائي وطني"^(٢)

الكون مستودع أسرار، وهو بحاجة إلى من يستولى عليه هاجس الكشف ، ومن الخطأ تصور " الكون أو الطبيعة صفحة مكشوفة واضحة لا مجال فيها لأي معرفة جديدة، أو كشف جديد . إنها على العكس موضوع كشف ومعرفة لا نهاية لهما. وهذا يتضمن أننا في حاجة دائمة، جوهرية إلى تجاوز الراهن . والشعر مقيم في هذه الحاجة : يضيئها، يعمقها، يدعو إليها. إنه دائما عنصر القلق وسط الاطمئنان، البحث وسط الاكتفاء، والتساؤل وسط الأجوبة. إنه اللهفة التي لا تهدأ إلى ما لم نعرفه أو لم نسيطر عليه بعد. إنه الطريق التي تقودنا دون توقف صوب المستقبل - صوب المجهول.^(٣) لكن المشكل أن دعوة أدونيس إلى التجاوز والتخطي تفهم على أنها إدارة الظاهر لما سلف، أما التطلع إلى المستقبل فيفهم على أنه تكرر للماضي . إن التجاوز في السياق الأدونيسي يعني في المقام الأول تجاوز كل العقبات التي تعوق المضي قدما في طريق التقدم، وهذه العقبات كامنة هناك في ظهورنا وليست في صدورنا، ونحن سنظل عاجزين عن تجاوزها ما لم نلتفت إلى الوراء لنأملها ونتفحصها . وهذا يعني أن التجاوز إن كان يفهم منه القفز إلى أمام، فإنه يتضمن وربما بدرجة أكبر، معنى "العودة" إلى

(١) مهدي بندق : الكتابة ٢٠٠٠ "حول ثقافة الانصياع العربي" مجلة إبداع ، العددان السابع والثامن، يوليو - أغسطس ٢٠٠٠ ، ص ٥٨.

(٢) الكتاب : ص ٢٩٤.

(٣) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٣ - ٣١٤.

الخلف لنتعرف على أصولنا المعرفة العلمية التى تمكنا من تخليص هذه الأصول مما علق بها من شوائب . وإذا تمكنا من هذا نكون قد أعدنا اكتشاف "الأصل" وهذا الاكتشاف هو أهم خطوة على طريق التجاوز . ذلك أن البناء الذى سيتم بعدئذ لن يكون باطلا. إن التجاوز هو بالدرجة الأولى "تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل".^(١) فالتجاوز بمعنى آخر هو النبش، والنبش لا يتجه إلى أعلى بل إلى أسفل، والنبش يعنى أننا نبحث عن عرق الذهب المطمور بين كتل الصدا، لنبقى على الأول ونلقى بالثانى "المشكل أننا أمة ذات أصول، ولكن أصولها مسروقة منها، ومخبأة عن عيونها، وأما أمة تمتلك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفى والعاطفى، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعى والفكرى، متمثلا أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد "التقليد" وكشف الزيف. ومن هنا يصبح "التجاوز والتخطى" بمعنى "العودة إلى".^(٢)

إن أدونيس حين يعلن الانقطاع عن التراث، فإنه فى ذات الوقت يدعو إلى الارتباط به، ولكنه الارتباط النوعى الذى يعرف ماذا يأخذ وماذا يدع. وكما يكون التجاوز على مستوى الزمان يكون على مستوى المكان، وذلك بالتحول عنه إلى آخر ، وهذا بدوره يفضى إلى ثالث، وهكذا يظل الأفق مفتوحا وممتدا وواعدة، وكلما أنجز وعدّ بدا فى الأفق وعد جديد. فالشعراء لا يقيمون، بل يحلقون ليصنعوا مفاتيح الفضاء .هم :

"لا مكانَ لهم - يُدْفَنُونَ"

جسد الأرض ، يصنعون

للفضاء مفاتيحه،.

لم يقيموا

(١) عبد الله الغذامى : ما بعد الأدونيسية: مجلة فصول ، المجلد ١٦ ، العدد ٢ ، خريف ١٩٩٧ ، ص ١٢ .

(٢) السابق ، ص ١١ ، ١٢ ، يقول الغذامى أيضا : "فالتجاوز والتخطى هما عمليتا اختلاف . وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية "إبداعية". فهو ليس خروجا ولكنه "دخول" إنه اختلاف من أجل التكيف .. هو "اختلاف فى الائتلاف" هو موائمة ودخول إلى ، وليس خروجا عن". نفس المرجع ، ص ١٢ .

نسباً ، أو بيوتاً

لأساطيرهم.

كتبوها

مثلما تكتب الشمس تاريخها ،

لا مكان..^(١)

فـ "إقليم الشعر لا يملك من مكانٍ إلا مكاناً فانياً - رحلته لا نهاية لها".^(٢) يؤكد "بيير دينو" هذا من خلال تساؤله التقريري هل نسينا أن الشعر "تجاوز"؟ إن الشاعر ، إذا تحرر من نظام لا يعلن عن بديل له، فهو النبي الذي يزرع؛ يكتفى بأن يزرع الشك فيما هو قائم. لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها في قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى، بحيث كان لزاماً عليه أن يلجأ إلى العنف في مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد تحوطه الأطلال والبقايا، حيث الغبار كثيف والتراب خائق.^(٣) ولعل هاجس التجاوز هو العامل الرئيس الذي جعل أدونيس يؤاخي بين الصوفية والسوريالية^(٤). فكلاهما له سبله المعرفية ودروبه الكشفية، وهي سبل ودروب تخترق السطوح الظاهرة لتتفد إلى الجذور الباطنة، وكلاهما أيضاً له طريقته في إعادة تشكيل الحياة بعد تفكيك بنياتها، وهو ما يساير مغامرة أدونيس الإبداعية التي تهدم لتؤسس وتنقض لتبني، وتخرج من تحت الأنقاض لتتجاوز.



٤) الخرق:

ينطوى تأليف "الكتاب" على مغامرة يضيف بها أدونيس إلى مغامراته السابقة بعداً أعمق وأبعد؛ هو مغامرة على صعيد الرؤيا، وهو مغامرة كذلك على صعيد التشكيل. ولئن كان المتلقى يرى في هذه المغامرة جنوحاً عن الحدود المأمونة،

(١) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، ص ١٥٧ .

(٢) باتريك رافو : أدونيس والبحث عن الهوية ، ترجمة وليد الخشاب ، فصول ، (م.س) ص ٨١.

(٣) بيير دينو : الصوت المتجول لأدونيس ، ترجمة منى سعيان ، فصول ، (م.س) ص ٥٧.

(٤) عبد القادر الغزالي : التجليات أو الخلق المستمر ، فصول (م.س) ، ص ١٢٨. ولزبد من

التوضيح راجع ، أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، ط ١ ، ١٩٩٢.

وخرقا للأنساق المألوفة، فإن الشاعر يرى أن الجمال يكمن فى هذا الخرق:

"إن كان هناك جمالٌ

فهو الخرقُ - أفيئوا ، واعصوا

لا تعصوا إلا العادة"^(١)

وكأنه يقول "أفضل عادة أن لا تكون لك عادة" بمعنى أن يظل المرء دائما متمردا حتى لا يصل إلى درجة الاعتياد، فالاعتياد ألفة وسكون ثم همود وبرود وموت. ولئن كانت صيغة الأمر "أطيعوا" هى الصيغة التى تتكرر كثيرا فى الكتب المقدسة فى معرض الحث على الطاعة، فإن أدونيس يستخدم الصيغة النقيضة فى "الكتاب" كتابه هو ، وهى "اعصوا" لكنه لا يترك الفعل موجها هكذا إلى المطلق ، إذ يحصره فى عصيان العادة، وبيان جمال التمرد عليها.

يقول جعفر العلاق : "إن شعرنا الحديث ، فى معظمه، يندفع أو يُدفع به بعيدا عن نار التجربة الحقة، بعيدا عن بئر الحياة الفوارة بالجنس والحلم والقلق. وهكذا وجدنا أنفسنا أمام شعر يمر غالبا، بمحاذاة الحياة محروما من غموض الجسد وجنونه، وعصف القلق الممض، وما فى السياسة من بطش ومداهنة. وبذلك كانت حادثتنا الشعرية والأدبية حادثة مبتورة، فى مجملها ، تتدفع أو يدفع بها إلى خارج الحياة وتصدعاتها الحقة، وما يتصل بها من ازدهار روحى وجسدى وميتافيزيقى"^(٢)

ويقول مصطفى الكيلانى: " ولا تكون الكتابة متحررة من قيود السائد لغة وفكرا وسياسة ومقدسا وذهنا جمعيا إلا إن كانت صادمة تبدع صلات جديدة بين الإنسان والعالم، وتنزع منزع التجريب برفض تكرار أشكال الكتابة المعتادة. إن الأديب المبدع أو الناقد المؤسس هو الذى يراجع باستمرار ما يكتب ويجاوز الشكل إلى شكل آخر فى صيرورة لا تتوقف"^(٣)

ويمكن أن نمضى فى الاستشهاد بأقوال كثيرة مشابهة، غير أننا نكتفى

(١) الكتاب ، ص ١٥٤.

(٢) على جعفر العلاق : الشعر ملاذاً للروح ، فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، ص ٢١٤.

(٣) مصطفى الكيلانى : أسئلة الحرية وفعل الكتابة الأدبية ، فصول (م.س) ص ٢٩٣.

بهاتين الشهادتين لنعرف أنه في شعر أدونيس قد تجسد النموذج المثالي للشعر بمفهومه الحدائي، فهو شعر يمتاح من بئر الحياة الفوارة، إذ لم يحرم نفسه من أن يحتسى من دنان الحياة حتى الثمالة، بل فتح كل النوافذ ليطل على المسموح وغير المسموح، واقتحم كل الأبواب ليلج إلى المعلوم والمجهول، واستطاع بذلك أن يسقط عن جسد الحياة أثوابها المزيفة، وأن يخلع عنها أحجبها لتظهر على حقيقتها، كما استطاع أن يغسل وجهها بماء القصيدة فيبدو سافرا بلا مساحيق ولا تزويق. لقد كان شعره صادقا بقدر ما كان صادما. وكما كان مؤسسا لنفسه على مستوى الإبداع، كان مؤسسا لغيره على مستوى النقد، إذ يجد ناقده نفسه كما لو أنه يبدأ - هو الآخر - من جديد، ذلك أن هذا الشعر يقوض أركان كثير من النظريات النقدية التي ظللنا نردها زمنا معجبين، مفتونين؛ من ذلك مقولة "أعذب الشعر أكذبه"، جاء هذا الشعر ليثبت أن "أعذب الشعر أصدق" بل وأصدمه .

بدهى أن يُتهم صاحب هذا الشعر إذا ما ألقى بذوره في بيئة غفت الآذان فيها ردحا من الزمن على سحر الكلام حتى ترهلت بنيتها العقلية، وكانت المحصلة هي تلك الرخاوة الفكرية التي تطلق فقاعاتها في وجه كل من يحاول تحريك المياه الآسنة. لقد بدا أدونيس كما لو كان متبنيا شعار كانط التنويري "كن جريئا في استخدام عقلك" وكان عليه بالطبع أن يدفع ثمن هذه الجراءة.

وروح التمرد لدى أدونيس كانت بذرة ألقيت في فؤاده منذ البدايات؛ فقد قال مبكرا يؤكد على ذاتيته: "أن لي أن أكون نفسي"^(١)، ثم ما لبث أن أعقب هذا القول بقول آخر يعلن فيه جدارته بأن يكون صاحب الوصاية أو القوامة على أمته "قيم باسم أمتي"^(٢)، وسنراه يبدأ دائما كما لو أنه "لا أسلاف له وفي خطواته جذوره"^(٣) وكما أنه بلا بداية، فهو أيضا بلا نهاية، فالإنسان عنده "ليس قفصا، بل هو الانهائية، ليس إقامة. بل سفر دائم، الإنسان هو ما يتجاوز الإنسان، إنه موجود، فيما يأتي"^(٤)، لذا

(١) أدونيس : قالت الأرض ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٥٤ ، ص ٩٥ .

(٢) أدونيس : المرجع نفسه ، ص ٨٨ .

(٣) أدونيس : الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠ .

(٤) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٧ .

سنتزل "الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ" ^(١). فأبغض ما يبغضه الثبات، وأجل ما يجله التحول "طاقتي على التحول لا آخر لها، تعجز أن / تنتهي ولا تعرف / كيف" ^(٢). وهو لذلك يمحو ما بلغه، ساعيا إلى ما لم يبلغه بعد "ماحيا كل حكمة / هذه ناري / لم تبق آية / دمي الآية/ هذا بدئي" ^(٣). ولأنه يبدأ دائما من جديد ، فإنه لا يكف عن طرح الأسئلة، إذ كان السؤال هو أداته التي يفتح بها الآفاق المغلقة، سواء أكانت الآفاق ممتدة نحو المستقبل أم مرتدة نحو الماضي، في الحالة الأولى كان السؤال لاستشراف آفاق الفروع، وفي الحالة الثانية كان لـ "إعادة اكتشاف الأصول" ^(٤)

"أتخيل أني
وردة للتحير جاءت
من جذور بعيدة
كي توشوش أيامها:
شهواتي حقولي
التمرد ورد القصيدة." ^(٥)

رابعاً : استراتيجيات التلقي

١) لغة الشاعر والتمرد :

تحدث الشاعر عن نفسه قائلاً : "في خطواته جذوره" ^(٦) وتحدث عن لغته قائلاً : "لغة للتمرد .. تَشْتَقُّ من نارها نارها" ^(٧) . والمقطعان يكشفان عن اتساق فكر الشاعر مع لغته، فكلاهما يحيد عن التبعية، ويتمرد على التقليد، وكلاهما يبدأ ولا ينتهي، فكر الشاعر متحرك مع خطواته ، متغير مع اندفاعاته، وكل فكرة

(١) أدونيس : كتاب التحولات ، ص ٥٨٦.

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٥٠.

(٣) أدونيس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٦١٥.

(٤) أدونيس : النظام والكلام ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٩.

(٥) الكتاب . ص ٢٤٤ . (٦) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ ١ ، ص ٢٥٢.

(٧) الكتاب ، ص ١٩.

ترتبط بخطوة، وهذه الخطوة تعجز عن حمل فكرة جديدة، ذلك لأن هذه الأخيرة بحاجة إلى خطوة نابعة منها، أما لغة الشاعر فهي صورة من فكره؛ إذ تعف عن أن تقتبس نارها من لغة خبت نارها على السنة طالما لاكتها وأنهكتها وأفرغتها من شحنتها، إنها مثل فكر الشاعر؛ إذ يبدأ كل منهما من جذوره، وليس من جذور سواه؛ من أصوله وليس من أصول سابقة، ومن ثم تهيأ الفرصة للشاعر لأن يبتكر لغة جديدة؛ لغة تتجاوز اللغة:

"ويقول الكلام الذي ليس من

كلمات" (١)

هي إذن لغة جامحة " لا ترضى أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لا واعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تتشد أن تتحول إلى كينونات ذاتوية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالاتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة في النص" (٢)

ومن الطبيعي أن تستعصى هذه اللغة على من "يقرأون الحروف" ولعلها تتعذر أحيانا على من يقرأون "ما في الخفاء" لا سيما "أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك في مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية، جغرافية، لا حدود لها. لغة تتشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتذوقها بحسه الداخلي، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تتبع من أعماق التراث المعرفي - الصوفي، ابتداءً بالحلاج والبسطامي والنفري وانتهاءً بأبي حيان وابن عربي" (٣)

وحين يصبح الشاعر قادرا على أن "يقول الكلام الذي ليس من كلمات" فليس لأنه مولع بابتكار لغة بيانية زخرفية يتباهى بتثويرها وتفجيرها، ولكن لأن

(١) الكتاب، ص ١٠٠.

(٢) رياض العبيد: السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، (م.س) ص ٢٨٤.

(٣) نفس المرجع، ص ٢٨٤.

هذه اللغة المبتكرة سيرافقها طرائق تفكير مبتكرة من شأنها أن تنقل الإنسان من مستهلك للكلام إلى منتج للفعل؛ أى إلى منتج للكلام الفاعل الذى يفضى إلى التغيير والتثوير. إذ "ليست اللغة وسيلة تعبير فحسب، وإنما هي كذلك طريقة تفكير. لكل وضع اجتماعي لغته : لغتنا السائدة هي لغة أوضاعنا السائدة . وهذه أوضاع متخلفة ، على جميع المستويات، لهذا كانت لغتنا متخلفة على جميع المستويات. إنها لغة بيانية، صناعية، زخرفية، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة، كمتعة فردية، أى كما يستهلك السلعة. هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة، .. إنها تمجد لحظة الكلام، لا لحظة العمل، لحظة الاستهلاك ، لا لحظة الإنتاج"^(١).

من هنا نفهم أن ابتكار لغة يعنى ابتكار حياة، يعنى تغيير ملامح المكان ولامح الزمان ليكتسب ملامح جديدة مع اللغة الجديدة، وكما يقول الشاعر :

"ابتكر كلمات / للمكان، تصيرُ زماناً"^(٢)

حين يخلع المكان ثوب اللغة المهيمنة، والتي بدا هو أيضا من خلالها مهترنا - حين يخلع هذا الثوب ليرتدى ثياب لغة جديدة، فإنه يبدو جديدا كما لو أنه قد اغتسل، ومن ثم فإن نظرتنا إلى المكان تتغير وعلاقتنا به تتحول، وحينئذ يبدو المكان كما لو كان قد ولد من جديد ، فيما يعنى أنه سيدخل تاريخا جديدا، أى سيصير زمانا، وعلى هذا النحو تندفع دماء اللغة المبتكرة فى شرايين المكان فتكتب له تاريخا جديدا . يلقي عادل ضاهر ضوءا على المقطع السابق قائلا إن ابتكار "لغة جديدة تزودنا بأسماء جديدة لأشياء المكان وتزود الفاهمة بجهاز مقولى وتصورى يعيد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يعيد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أى باختصار، أن تقارب الأشياء من منظور لغوى جديد هو أن نبدأ تاريخاً وثقافة جديدين، ونمهد الطريق لنشوء نظام معرفى ونظام قيمي تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائدا. وكأني بأدونيس يريد أن يقول هنا : أن تستبدل لغة للمكان بلغة هو أن تستبدل زماناً بزمان؛ أى تاريخاً

(١) زمن الشعر ، ص ١٢٩ .

(٢) الكتاب ، ص ١٩٦ .

بتاريخ. ^(١) هكذا يأمل الشاعر أن ينعش الكلمات، وأن يوقظها من غفوتها، وأن ينعش بذلك الحياة: مكانا وزمانا، فالشاعر هو القادر على أن يرد للغة بكارتها، وأن يخلع على الحياة معناها، ذلك أن العجز "عن الإحاطة بالعالم وأسراره، والذي ينسب عادة إلى اللغة، لا يكمن في اللغة بحد ذاتها، وإنما يكمن في غياب الإنسان الذي يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براعتها الأولى ^(٢). ولأن لغتنا أصبحت عاجزة ومخصصة مثل حياتنا فإن الشاعر مهموم باستعادة خصوصيتها:

"أبحثُ عما يُعطى للكلمة عضواً جنسياً" ^(٣)

وحين نادى أدونيس بضرورة تفجير اللغة فإنه كان يقصد أهمية تجاوز هذه اللغة للغة الثقافة السائدة، لتصبح الأرض ممهدة للغة جديدة تعبر عن فكر جديد. إنها "لغة التمرد...تشتق من نارها نارها" ^(٤) وهي السبيل للعبور، وهي جواز المرور للدخول في الدنيا الجديدة:

يتقدم نحوى
زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكانِ
وصحراءِ هذا الزمانِ
باسمِهِ، سوف أُعطي لنفسي
سُحراً للدخول،
وحقَّ الدخول
إلى كل شيء ^(٥)

ولغة التمرد هذه يسميها أدونيس في سياق آخر: "اللغة الوحشية" بما يعنى أنها لغة بدائية طازجة لم تستأنس بعد، وعلى جناح هذه اللغة يمكن للشاعر أن يحلق إلى آفاق الحرية التي ينشدها:

لا تكتبُ أرضَ الحريةِّ إلا لغةً وحشيةً ^(٦)

(١) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب" (م. س)، ص ٣٠١.

(٢) زمن الشعر، ص ١٣٩. (٣) الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص ١٠٠.

(٤) أدونيس: الكتاب ص ١٩ (٥) نفسه ص ٥٨

(٦) نفسه ص ٢٦٤١٦٤

وانحياز الشاعر إلى لغة التمرد، أو إلى اللغة الوحشية يعنى أنه سينبذ لغة الاستعطاف والاسترقاق والاسترحام؛ لغة العبرات والنظرات والحسرات التى تستهوى أفئدة الجماهير وتداعب أحاسيسهم البدائية، وتهدهد آمالهم المحبطة، وتكرس لحالة السكر التى يغرقون فى لججها:

ليس من شهواتى

أن أفى إلى عبرة

أو إلى حسرة وأرقق شعري بها،

وأبكى وأبكى

شهواتى

أن أظل الغريب العصى

وأن أعتق الكلمات من الكلمات^(١)

وكما يقمع الإنسان الإنسان تقمع الكلمات الكلمات. والشاعر الذى نذر نفسه لتحرير الإنسان من الإنسان، يدرك أن هذا التحرر لا يصل إلى غايته إلا بتحرير الكلمات من الكلمات. فالإنسان قد يصبح عبدا للغة، وذلك حين يطمئن إلى كل ما تقذفه فى جوفه، متصورا أنه غذاء صحى، وما يدرى أن فيه هلاكا للجسد والروح، وكم من الذين خدرتهم اللغة فأفسدتهم، وأضحى عصيا برؤهم، يقول مكسيم رودنسون: " ما أسوأ اللغة التى لا فعل لها سوى فعل التوايل حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادا"^(٢). إن عتق الكلمة يعنى تحريرها مما علق بها من ترقيق وتمويه وتدجين، فـ

" للكلمات قبائل أيضا

ولكل منها جيش

كلمات تستبعد أخرى

لتثبت عرشاً

(١) نفسه ص ٣١٩

(٢) راجع : مكسيم رودنسون: فى بيت الشعر ، مجلة فصول، المجلد ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧ ص ٢٦٦

فوق بقايا كلماتٍ بادت^(١)

لقد فقدت الكلمة في وضعها الجديد فحولتها وأصبحت مخصية؛ أصبحت عاجزة عن أداء رسالتها بعد أن انطفأت جذوتها وخبث نارها. وكما ينقسم البشر إلى فئتين : أحرار وعبيد، فكذلك الكلمات؛ ثمة كلمة حرة، متمردة ، وحشية ، تستعصى على التدجين، تتميز بالجرأة والتحدى، قادرة على السفر إلى بعيد، تخترق قلب الأشياء مثل سهم أجاد راميه التصويب، ثمة كلمة أخرى ملساء، ناعمة، فقدت وحشيتها حين هُذبت حواشيها، لزجة كالطحلب ومراوغة كالزيت، هي مخصية لأنه لا أمل فيها، وهي في ذات الوقت زانية لأنها تتحرف عن مسارها حين توضع في غير موضعها، والثمار المرة هي النتيجة المنتظرة، إنها تلك المعانى السفاح التى تشوه الحياة وتشوه الوجود. ليس غريبا بعدئذ أن يصبح عتق الكلمات موازيا لعتق الرقاب، بل يتوحد العتقان، لأن اللغة لا تحيا إلا بالإنسان، وهي تصبح حرة على لسان الإنسان الحر؛ أى المتحرر من عبودية اللغة، كما تصبح مسببة على لسان الإنسان العبد؛ أى الخاضع لقهر سلطة اللغة. حين يطرح أدونيس هذا السؤال:

شعرٌ..

هل يحتاجُ الشعرُ إلى قيدٍ

كى يُوغَلَ فى تحرير المعنى؟

فقد يقصد أن حشد القيود التى تخنق صوت الشاعر وتعوق حركته وتكبل فكره وتعوق إبداعه - قد يقصد أن حشد القيود هذا هو الذى يحفزه إلى البحث عن سبل للخلاص ووسائل للتحرير، وكما أن الحاجة هي أم الاختراع فكذلك القيد هو الذى يدفع الشاعر إلى أن يوغل فى تحرير المعانى المسجونة خلف قضبان اللغة، ولن يتم هذا التحرير من دون تحرير اللغة ذاتها. إن تحرر الأمم مرهون بتحرير لغاتها إذ " لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضى التى تسكنها كى تستعيد قدرتها على السفر والانتماء

(١) الكتاب ، ص ٢٦٧.

للمستقبل^(١) وتضيف أسيمة درويش قائلة: "إن تحرير المعنى الذي أثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته الإبداعية، يتجاوز حرص الشاعر على امتلاك "الكلمات" باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير في وعي الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها ، والانتماء إلى هذا المستقبل بجذارة"^(٢)

وهكذا تحولت اللغة عن وظيفتها وتخلت عن رسالتها كأداة لنقل الأفكار والمشاعر ، وأصبحت سلطة غاشمة تستبد بالإنسان وتجبره على قبول يقينها المتجمد، وتُفقد حياته معناها بما تنتثره حوله من رذاذ هلامي، وبريق سرابي وتهويم ضبابي، وتحير في صحراء الضياع والنيه بدلا من أن ترشده وتهديه، وتشوه حياته بدلا من إعادة تشكيل هذه الحياة. وباختصار ماذا نتوقع من لغة خائنة، لزجة، مائعة، مداجية، مرائية غير أن تطبع أصحابها بطابعها فيصبحون هم أيضا خونة، لزجين، مائعين، مداجين، مرائين ومناققين . غير أنه ينبغي التنبيه في النهاية إلى أن اللغة كما سبق أن أشرنا مثل الطبيعة لا مبالية، الإنسان هو الذي يصدق معها فتصبح عملة صحيحة ، أو يكذب فتصبح مزيفة.



(٢) ثقافة المتلقى والغنوع :

يرى عادل ضاهر أن "الكتاب" يضعنا "في أجواء ثقافتنا السلطوية ، ويدعو إلى التأمل مليا في طبيعة هذه الثقافة التي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار ، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدي ، أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم " ويضيف بأن أدونيس وهو يستعيد عن طريق الذاكرة حوادث هذه الثقافة فإنه يحرص "على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول، (م. س) مج ١٦ ، ٢٤، خريف ١٩٩٧ ص ٣١٨

(٢) ذات الصفحة بالمرجع السابق

الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً في تاريخ عالمنّا. وما الحاضر بكل صورته السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضي.^(١)

"ما الحاضر إلا صورة للماضي"، إذا جاز أن نلخص أدونيس، إبداعاً وفكراً في عبارة مكثفة لا نجد أصفى ولا أنقى من العبارة السابقة، ذلك أن الإبداع الأدونيّ كله هو بكاء على أطلال الحاضر المرتتهنة في قبضة قيم الماضي. الشاعر القديم كان يبكي أطلال ماضيه، فكان أسعد حظاً لأنه وهو يبكي كان يمتلكه شوق الاستعادة، أما الشاعر المعاصر فإنه يبكي على أطلال حاضره لتتملكه رغبة الإبادة؛ ليس إبادة الحاضر فحسب، بل إبادة الماضي أيضاً، باعتباره مسئولاً عن تشكيل الحاضر.

رغبة الإبادة هذه هي نتيجة إحساس الشاعر بأن ما يزرع إنسان هذه الثقافة تحت وطأته من استعباد فكري قد تغلغل إلى وجدانه بحيث يصعب خلخلته، ناهينا عن التشكيك فيه، لقد أصبح أسيراً لوهم اليقين المطلق والحقيقة النهائية "واليقين ورائي منطقياً؛ أي كل ما يؤسس على ما هو يقيني يصبح هو ذاته يقينياً .. فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشيء نفسه ينطبق على ما تؤسسه عليها من معرفة .. وهكذا تتحول مملكة الحقائق إلى نظام معرفي مغلق؛ نظام لا مكان فيه لأي احتمال أو التباس أو شك؛ نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته." وتصبح الحقيقة ومعيارها وفقاً لهذا النظام "مطلقان، لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حياتهم"^(٢)

وإنسان هذه الثقافة هو الذي سيدفع الثمن، لأن ما سيتعرض له من قهر وظلم وابتزاز لن يُبرّر - وفقاً لهذا النظام المعرفي - بأسباب إنسانية وعلل بشرية، بل وفقاً لأقدار سماوية وحكمة إلهية، ومن ثم ستمنح هذه الثقافة الطغاة فرصة ذهبية ليزدادوا عتوا في طغيانهم، وتصبح السماء وحدها هي المسؤولة عن سقوط أي قهر على الذين يعيشون على الأرض، وإذا كان الوجه السلطوي

(١) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، ص ٢٨٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٩٣.

لا يمل من أن يرسخ في الأذهان أن ما هو كائن هو ذاته ما ينبغي أن يكون، فإن أدونيس يريد -على الأقل - أن يززع هذه الأفكار، وأن يمهد الطريق لنقيضها؛ وهو أن ما هو كائن لا يمت بصلة لما ينبغي أن يكون، ثم ما يترتب على ذلك من ضرورة إعادة التفكير فيما هو كائن في ضوء ما ينبغي أن يكون، وكذلك إعادة التفكير فيما كان، وفهم طبيعة العلاقة التي تربطه بما هو كائن؛ هل هي علاقة جنينية تطورية، أم استرجاعية تناسخية؟ وصوت أدونيس منذ استمعنا إليه لا يكل من القول بأن مصيبتنا تكمن في أن حاضرننا هو صورة من ماضينا، وهو حين يلح على هذه النقطة فإنه يدعونا إلى ضرورة إعادة قراءة الماضي، وذلك تمهيدا لخلخلة ما يراه من قواعد سلبية بنيت عليها هذه الثقافة؟ أهم هذه القواعد السلبية هو ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة بينما نراه يصور وجه هذه الحقيقة مراوفا:

"الحقيقةُ بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جار من حوله / ولا زائر"^(١)

وفقا لهذه الرؤية تظل الحقيقة مستعصية، يمكن أن نقرب منها، لكن ما لا يمكن هو أن نقبض عليها متصورين أننا امتلكنها دون غيرنا، وكما يقول عادل ضاهر معلقا على المقطع السابق: ("ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدعى لنفسه أى امتياز معرفى على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه .. بل ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجى أو اقترب منها .. ما يبدو أنه يصدق علينا جميعا هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة". وهو لا ينسى أن يعرف المقصود بالحقيقة فى هذا السياق، بأنها "الحقيقة فى ذاتها، الحقيقة المطلقة التى لا تتأثر بالظروف والعوارض". ثم يصل إلى نتيجة أنه "ما دام ادعاء أحدها أنه صاحب السلطة المعرفية يقوم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة فى ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أساس لهذا الادعاء."^(٢)

ومن مخاطر ادعاء امتلاك الحقيقة أنه يصيب الثقافة السائدة بالجمود وتُختزل رؤيتها للأمور فى قطبين لا ثالث لهما "الإيجاب والسلب؛ إما أن تكون معها أو عليها :

(١) الكتاب، ص ٢٩٥.

(٢) عادل ضاهر: قراءة فلسفية للكتاب، ص ٢٩٥، وراجع أيضا ص ٢٩٨.

"تلك قريشٌ : / لا مخرجَ إلا الطاعةَ أو نفي"^(١)

وحين يطغى الوجه السلطوى للثقافة ينحسر الإنسان وتسدحر طموحاته، وتبهت ملامحه، ويحجم إبداعه ، ويُقدّم اتّباعه، وتضيع منه روح التفرد، وتضيع روح القطيع :

"أرضٌ - قُطْعَانُ غَيُومٍ / يرعاها رعدٌ أعمى"^(٢)

علاقة السلطة بالبشر تناظر علاقة الراعى بالقطيع، وهى بالطبع علاقة غير إنسانية وغير سوية. غير أن الصورة تذهب إلى أبعد حين ترفع كلا من الراعى والقطيع من على الأرض الحقيقية إلى أرض علوية، وكأنها بذلك تكشف عن غياب الشروط الاجتماعية والتاريخية ليصبح تحكم الراعى / الرعد فى القطعان قدرا لا مفر منه، يضاف إلى هذا أن صورة الراعى / الرعد تحاط بالغموض والهيبة والعشوائية؛ الغموض من كون عناصر الصورة محتجبة خلف الغيوم، والهيبة من صوت الرعد المثلث الفزع، والعشوائية من صفة "أعمى"، وهى عناصر تكشف عن وجه سلطوى غاشم لأنه ليس فاقدا للبصر فحسب، بل فاقدا للعقل والحكمة والتدبير، إذ لا يملك إلا صوتا عاليا يربع به القطعان. يلاحظ أخيرا ورود صيغة "قطعان" بالجمع لقاء ورود صيغة "رعد" مفردة، وهى ملحوظة تكشف عن الوجه الدكتاتورى للسلطة الذى لا يقبل أن ينازعه أحد، هو وحده المسيطر فى "قطعان" كثيرة تملأ ساحة الأرض .

أرضٌ - قُطْعَانُ غَيُومٍ / يرعاها رعدٌ أعمى

يحسن ، من بعد، أن نقرأ المقطع السابق فى سياق المقطع التالى :

"تاريخُ الأشياء خرافٌ فيه / الكلماتُ ذنابٌ والظلماتُ المعنى"^(٣)

دلالة المقطعين تكاد تكون واحدة، وإن كان مسرح الحدث فى المقطع الأول هو المكان / الأرض، بينما فى المقطع الثانى هو الزمان / التاريخ، وبهذا يتكامل

(١) الكتاب ، ص ١٦ .

(٢) الكتاب ، ص ٢٧٧ .

(٣) الكتاب ، ص ١١٠ .

المقطعان دلاليا، لأن ما يحدث على الأرض/ المكان، هو ذاته ما يحدث في التاريخ / الزمان. وما يحدث على المستويين هو فقدان البشر لأدبياتهم؛ إذ يصبحون قطعانا في المقطع الأول، وخرافا في المقطع الثاني، وتتخذ السلطة صورة الرعد الأعمى في المقطع الأول، وصورة الذئب المفترسة في المقطع الثاني. ولئن كانت أداة السلطة في المقطع الأول تتمثل في تلك الظاهرة الصوتية المصاحبة للرعد، فإن أداة السلطة في المقطع الثاني تتمثل أيضا في ظاهرة صوتية متمثلة في "الكلمات"، ولئن كان الرعد الأعمى/ الفكر الأجوف في المقطع الأول، يصم الآذان، فلا يدع للعقل فرصة للتفكير، فإن ذئاب الكلمات تفترس العقول باسم الأيديولوجيات أو العقائد في المقطع الثاني، ولئن كانت النتيجة في المقطع الأول هي الصمم والعمى، فإن النتيجة في المقطع الثاني هي الظلمات. يلاحظ أخيرا أن كلمتي "أرض" و "تاريخ" قد وردتا منكرتين، وفي موقع إعرابي واحد، ويعقب كل منهما شرطة أفقية تعني خصوصية الكلمتين وأن الكلمات التالية متعلقة بهما. فالشاعر معنى بإبراز هيمنة القمع، وامتداده عبر المكان أفقيا، وعبر الزمان رأسيا، بما يبرز - من ناحية - ما يمكن تسميته مجازا بتواطؤ الجغرافيا والتاريخ على إنسان هذا المكان وزمانه، وبما يشير - من ناحية ثانية - إلى العنوان الفرعي "أمس المكان الآن" حيث يتفاعل المكان والزمان في تشكيل صورة الإنسان.

لم يتعرض شاعر عربي لهجوم مثلما تعرض أدونيس، وهذا أمر متوقع تجاه شاعر لا يتوجه بشعره إلى دغدغة مشاعر الجمهور، وتملق قناعاته، والعزف على أوتار منجزه الفكري والشعوري. لقد جاء شعر أدونيس صادما بقوة، وجاء رد الفعل من جانب المثقفين بنفس درجة القوة. والشاعر يدرك التناقض بين ما يطمح إليه من الأخذ بيد جمهوره بوخزه ليفيق من عالمه الآسن، وما يريده الجمهور من البقاء في حصنه الأليف والاسترخاء على أرائكه الوادعة. فالكاتب الثوري وسط الجمهور العربي "معزول بحكم إبداعه (أي ثوريته) من جهة، وبحكم التخلف الموروث الذي يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية. الجمهور يتعلق، بل يتشبث بكل ما يبقيه ضمن العالم الذي ألفه. لكن

الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يززع هذا العالم الأليف، الموروث، من أجل ابتكار عالم نقي، جديد" (١)

وإذا كان أدونيس في مجمل أعماله قد دأب على تعرية الواقع العربي، فإن درجة هذه التعرية قد تبلورت في " الكتاب " بشكل غير مسبوق.

لكن ما موقف الذهن العربي من هذه التعرية؟ وما مدى تقبله أو رفضه لها؟ وقبل ما مدى استعداده للوعي بها؟ إن صورة التاريخ العربي الماثلة في المخيلة الشعبية العربية هي صورة بيضاء نقية تبلغ درجة الملائكية. ولقد استراحت هذه المخيلة على شاطئ هذه الصورة التي ظلت تتكون على امتداد الأزمنة عبر وسائل بث تتفاوت في أساليبها لكنها تتحد في هدفها. ومن الطبيعي أن تقف مثل هذه الذهنية موقف الرفض من الصورة التي يعرضها "الكتاب" للتاريخ العربي، بل ستلجأ إلى إسقاط ما ورد في " الكتاب " من نقد لها على الكاتب، لتعيد بذلك إنتاج القمع الواقع عليها على من تصدى لتخليصها منه، يذهب كمال أبو ديب إلى أن ردود الفعل التي سيثيرها " الكتاب " ستبرهن أطروحاته وتفضيها في آن، لأنها ستؤكد لاتجانسية الوجود العربي وتاريخه وتأويلاته. " وستباين تبعا لذلك - فيما يرى - وجهات النظر في الكتاب، أما الوجهة الأولى فهي تلك التي ستكون استجابتها للكتاب "صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم الشاعر بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسعى إلى وصم تراث سني ". أما وجهة النظر الثانية، والتي ستكون أكثر شيوعا، فهي تلك التي ستسم قراءة الشاعر بأنها "شعوبية تسعى إلى وصم تاريخ عربي " أما الوجهة الثالثة، والتي غالبا ما تشغل مساحة هامشية فهي تلك التي ستري في "الكتاب" "قراءة فجائية عميقة الإخلاص للجرح - البئر التي تفور في أعماق أدونيس نابعة من تاريخ بأكمله لا من حيز واحد فيه. " ويعترف كمال أبو ديب بأنه يتبنى وجهة النظر الأخيرة، التي تلمس الجرح، وتصر على أن نتظر في حقيقته، لتراه على حقيقته، وهو لذلك يدعو إلى أهمية "لمس الجرح والفجيرة الكامنين في أن شاعرا من شعراء هذه الثقافة يصدر في وعيه ولاوعيه عن هذه الرؤيا المأساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن

(١) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٣٣.

يغسل ذاته وروحه منها." ومن ثم يدعونا أبو ديب إلى فهم المأساة واكتناه أسرارها ومعالجة أسبابها وعللها " بدلا من النزق والعصبية والاستعلانية (الشوفينية) والدعاوى الفارغة التى تؤسطر التاريخ وتجعله نقيا، طاهرا خالصا من الإثم ، وبدلا من الصبائية والتنتع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللعنة تكفى لتمويه الحقيقة وحجبها وكأنها تخلع عن كواهلنا العبء المرهق: عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفى الداخلى لشرائع كاملة ممن ينتمون بعمق إلى هذه الثقافة بإقصائهم وحصرهم فى خانة "الأعداء / الحاقدين الناقمين" ، والتوهم بذلك بأننا نظهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحداثيته وصفائه وأمجاده المستوهات"^(١)

وإذا كان كتاب أدونيس هو محاولة لاكتناه تجليات الجرح العربى فإن توصيف أبى ديب للمناخ الفكرى العربى بعامة، والمناخ النقدى بخاصة، يكشف ما يعاينه هذا وذاك من بنية هشة لا تعتمد الموضوعية بقدر ما تعتمد النزق والعصبية؛ بنية أضعف من أن تستوعب مواطن العطب فيها، وإذا استوعبت فإنها أضعف من أن تواجه هذه المواطن وتتعرف بها كخطوة أولى لتفهمها ومعرفة أسبابها، ثم ما ينبغى أن يستتبع ذلك من معالجة لهذه الأسباب. ولأن الوعى بهذه الأمور يتطلب جهدا عقليا ومعاناة فكرية، فإن ما يحدث هو القفز فوق كل هذه الخطوات والوقوف فوق جدر الاستعلاء، والتلويح بنقاء التاريخ وطهارته، ووصم كل من يقول بغير ذلك بسلسلة الاتهامات المحفوظة سلفا والتى توجه عادة لكل فكر مغاير وإن كان غيورا.



فى "الكتاب" نواجه بحشد كبير من القصائد التى تتفاوت من حيث القصر والطول، وتتنوع من حيث البساطة والعمق وتتباين من حيث الإسهاب والتكثيف، وتتشكل بنائيا فى تنويعات تفتتح على فضاءات لا نهائية قد يجد المتلقى نفسه عاجزا عن ملاحقتها فى بعض الأحيان، لكن هذا العجز هو الذى يغرى بالاكشاف، أو ينبغى أن يكون كذلك. وكما أن الشاعر يستنفر طاقاته الكامنة من

(١) عن هذا الاقتباس وما سبقه راجع : كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ، ويا ما فيه ، (م.س) ص ٢٤٢.

مخزونه الذى لا ينفد، فعلى هذا المستوى ينبغى أن يكون القارئ حتى يتم اللقاء السعيد بينهما. لكن وا خيبة أمل الشاعر إذا كان المتلقى محتشداً بمشاعر العداة والرفض لا سيما إذا كان هذا المتلقى قد خرج من تحت عباءة الشاعر :

"تنفرُ منه"

لغةً ربَّاهَا

ويثورُ عليه

ضوءٌ يخرجُ منه" (١)

وهاهو الشاعر يُتهم من قبل متلقيه بأنه لا يقول جديداً؛ إذ تتكرر ألفاظه ومعانيه ، كما تتكرر أيامه:

"تتكرر ألفاظه"

مثلما تتكرر أيامه". (٢)

غير أنه لا يضجر منهم قدر ما يشعر بالأسى لحالهم :

"لا أزالُ أغنى"

كى أوسعَ آفاقَهُمْ،

وأحبُّ خطاياى من أجلهم

فأقلُّ : إنهمُ هجيرٌ

وأنا فيئُهمُ". (٣)

إنه يدرك ما يعانونه من فقر روحى، وتردُّ فكرى يحول بينهم وبين تلقى إشاراتِهِ وإيحاءاته :

آيتى أننى منهمُ - بشرٌ مثلهمُ

ولكننى

أستضىء بما يتخطى الضياءُ

آيتى أنهم

يقرأون الحروفَ وأقرأ ما فى الخفاءِ" (٤)

(١) الكتاب : ص ١٤٢ . (٢) الكتاب ، ص ٣٠٤ .

(٣) الكتاب ، ص ١٥٦ . (٤) الكتاب : ص ٢٥١ .

إن وجوههم وإن بدت متعددة، إلا أنهم يقرأون بطريقة واحدة:

"الوجوه التي من تراب

والتي لونها ذهب

والوجوه التي يتصاعد منها اللهب

والوجوه التي عشقتني

والوجوه التي كرهتني

في مدى هذه الكرة الفاسدة،

كلها لغة واحدة

من لسان العرب"^(١)

واضح أن الشاعر يبرئ ساحة شعره من تهمة التعقيد، ويلقى بالكرة - كما يقال - في ملعب القراء، فهم جميعا - رغم تفاوت مستوياتهم القرائية، وتفاوت موقفهم الشعوري من الشاعر: حبا وكرها، إعجابا واستهجانا - يدخلون إلى عالم الشاعر بلغة تقليدية قاموسية. ومن الطبيعي أن يستقبل القراء مثل هذا الشعر بالفتور :

"تَجْفِلُ المَدُنُ النَّائِمَةُ

من خطاي - تَحُكُّ أساريرها

بالمكان، وتفركُ أهدابها

بالهواء، هوائى على وجهها

شَمَلَةٌ هَائِمَةٌ"^(٢)

ستتوجس المدينة خيفة من هذا الشعر المتمرد الكاشف، والذي لا يهدف إلى تخدير الأحاسيس، ودغدغة العواطف ، إنه يخز ويوجع لأنه يريد أن يأخذ بيد هذه المدن بعد أن يوقظها من نومها الطويل، غير أن النيام عادة ما يضجرون ممن يقطعون عليهم خدر الكسل ولذة الاسترخاء، لقد فقدت هذه الجماهير، بسبب نومها الطويل، ليس قدرتها على الإحساس فحسب، بل إنسانيتها حين أضحت

(١) الكتاب : ص ٢٣٦.

(٢) الكتاب ، ص ٣٠٨.

أشبهه بالكائنات التي تحك وجوهها في حوائط الزرائب ، وعشيت عيونها بقذى الكلمات اللزجة، وامتلات أنوفها بهواء النبرات المكتظة، وشامت وجوها بسيل المعاني القطة.

ولم تعد هذه الكائنات تجد من وسيلة للتطهير غير أن تحك وجوهها بالجدران ، إنها صورة مزرية لهذه الجماهير المتبلدة التي ما عاد الهواء النقي ينعشها ، وهي صورة تذكرنا بصورة مشابهة لصلاح عبد الصبور، يبرز فيها هوان الكلمة على ألسنة محترفيها الذين يشبههم ببعض الكائنات الوضيعة ، ومنها الدببة التي تحك أقفيتيها، لا أساريها ، كما في صورة أدونيس، يقول عبد الصبور :

كهان الكلمات الكُتَبُ
جُهالُ الأروقةِ الكَذِبِ

...
أَقْعُوا - في صَحْنِ المَعْبَدِ - مثل الدَّبِيبَةِ
حَكُوا أَقْفِيَتَهُمْ، وتَلَاغُوا كَذِبَابِ الحَانَاتِ
لا يعرف أحدهم من أمر الكلمات
إلا غَمْغَمَةً أو هَمْهَمَةً أو هَسْهَسَةً أو فَا فَاةً
أو شَقْشَقَةً أو سَفْسَفَةً أو ما شابه ذلك من أصوات ...
لما سَكَرُوا سَكْرَ الضفدعِ بالطينِ
طَرَبُوا بِتَعْيِيقِ الأصواتِ المجنونِ
حتى ثَقُلَتْ أَجْفَانُهُمْ ، واجْتَا حَتَمَهُمْ شَهْوَةٌ عَرِيدَةٌ فَظُهُ
فَانْطَلَقُوا فِي نَبْرَاتٍ مَكْتَظَّةٍ...^(١)

عبد الصبور يدين الشعراء الذين باعوا الكلمة بثمن بخس، وأدونيس يدين الجماهير التي ما عادت الكلمة تنفذ إلى مسامعهم فتوقظ فيهم الأفئدة والقلوب، بل الأدهى والأنكى أن هذه الجماهير أضحت تستشعر الخطر من مثل هذه الكلمات

(١) صلاح عبد الصبور : ليلي والمجنون ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ،

ج ١ ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٨٠٣ .

التي ما أرسلها الشاعر إلا لتكون بمثابة الهواء النقي الطارد للهواء الفاسد الذي ملأ مسامعهم من داخل، وشوه أساريهم من خارج.

ولنتأمل الفعل "تجفل" الذي يوحى بانزعاج المدن من وقع خطي شعر الشاعر في دروبها، ثم فرارها منه، وانصرافها عنه، متوقعة "تحك أساريها بالمكان، وتفرك أهدابها بالهواء".

لا يخفى أن جملة "تحك أساريها" لأدونيس تتداخل نصيا مع جملة "حكوا أقيمتهم" لصلاح عبد الصبور ، ولكن بعد أن نقل الأول المجال الدلالي لجملة الثاني - نقلها من إطار الحديث عن الشعراء الكذبة، إلى الحديث عن القراء الكسالي، ثم حين وجد الأول أن اللعبة ستكون مشكوفة إذا اكتفى بعكس جملة الثاني لتصبح "حكوا وجوههم" - حين وجد ذلك استعاض عن "الوجوه" بإحدى متعلقاتها وهي "الأساري" مع تغيير ما لزم من الضمائر. يعزز هذا التداخل النصي أيضا هاتان الجملتان للشاعرين من المقطعين السابقين على الترتيب :

"وتفرك أهدابها"

"حتى ثقلت أجفانهم"

وهو أمر يؤكد، إذا ما وضعنا في الاعتبار شواهد التداخل النصي السابقة بين الشاعرين - يؤكد حضور نص عبد الصبور في ديوان الشعر العربي التالي كله، بدءا من الشعراء المغمورين وحتى أدونيس، شاعر الحداثة الأكبر. غير أن دراسة "التناس" في النص الأدونيسي قد يكون لها إغراء خاص، إذ تكشف عن النصوص الغائبة، الذائبة في هذا النص، وهي نصوص من الوفرة والكثرة بمكان، وهي أيضا تكشف عن جذور شاعر طالما قال عن نفسه أن "في خطواته جذوره"، بل لعل أهمية مثل هذه الدراسة ترجع إلى أنها تكشف أن الشاعر الذي يبدو كما لو أنه يبدأ كل مرة من جديد، هو في واقع الأمر منغمس في محيط التراث متاح منه، ولكن بطريقته الخاصة التي لا تحوله إلى عبد لهذا التراث، بل سيد له اختياراته، وله طريقته في التشابك مع النصوص القديمة، وله طريقته أيضا في الانسلاخ منها، والبعد عنها، بحيث يبدو كما لو أنه يبدأ من جذوره، لكن ما نريد أن نؤكد عليه في هذا السياق هو أن وفرة التداخل النصي في شعر أدونيس كان يمكن أن تساعد القارئ على حل شفرة هذا النص على أساس "أن

أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى^(١).

غير أن أدونيس ذو مقدرة بالغة على إزاحة النصوص التى يتداخل معها، ليحل محلها، وهذا مما يصعب مهمة القارئ. فضلا عن هذا، فإن الجمهور نفسه كان قد فسد ذوقه من طول ما استلقى سكرانا على ضفاف الكلمات/ الفقااعات الذى دبجها كتاب وشعراء أمثال هؤلاء الذين صورهم المقطع السابق لصالح عبد الصبور . أدونيس يتجاوز الفقااعات الطافية على السطوح مبحرا فى أعماق الكلمات، وهو لذلك سيظل متهما بالغموض، وسيظل هذا السؤال : ماذا تقول ؟ مصوبًا إلى صدره:

غالبًا

يُوْهَمُ الْعَمَقُ : يَبْدُو فَرَاغًا وَسَطْحًا

مَا الَّذِي قُلْتَهُ ؟ أَعِدِ الْمَسْأَلَةَ .

سَوْفَ تَبْقَى طَوِيلًا طَوِيلًا

لَكِي تَلْمَسَ بَابًا لَشَعْرِي ،

وَلَكِي تَدْخُلُهُ^(٢).

الشعر هنا عالم مشحون بالدلالات، وليس ثمة باب وحيد يصل بقارئه إلى أبعاده ومراميه، والقارئ يدخل محيط هذا الشعر بنفس الأدوات التى يدخل بها إلى شعر الفراغات والسطوح؛ شعر الإيقاعات النحاسية، والمعانى الهلامية، فيكتشف أنه يفتقد إلى مفتاح هذا الشعر فيعرض عنه، والشاعر ليس جاهزا لأن يدغدغ مشاعر قرائه، بعبراته ونظراته حين ينسج لهم على نفس المنوال الذى اعتادوه :

ليس من شهواتي

أن أفيئَ إلى عبْرَةٍ

(١) صبرى حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة ألف، العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤ ،

الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ص ٢٣.

(٢) الكتاب ، ص ٢٠٧.

أو إلى حَسْرَةٍ وأرققَ شعرى بها،

وأبكى وأبكى

شهواتى

أن أظلَّ الغريبَ العَصِيَّ

وأن أعمقَ الكلمات من الكلمات^(١)

إن القارئ الأليف ذا الأدوات الأليفة لم يعد صالحاً للولوج إلى عالم شاعر اختار أن يكون وأن يظل "الغريب العصى"، وإذا كان هذا الشاعر قد أخذ على عاتقه مهمة أن يعنى الكلمات من الكلمات، فإنه قد أخذ على عاتقه فى نفس اللحظة مهمة عنى الإنسان من قيود ذوقه وثقافته، مهمة انتشاله من قاع الأفكار الرخوة إلى آفاق الأفكار الحرة، فكلماته لا تهادن الحياة، ولا تستلقى مسترخية تحت ظلالها، ولا تستعذب ممتنة حلوة ثمارها، ولكنها تهزها بعنف لعلها تسقط ما تحمله من ثمار مرة "كلماتى رياح تهز الحياة وغنائى شرار". غير أن هذا التقرير عن قدرة الكلمات على الفعل هو من باب الأمنى، فالواقع يقول بأن المدين لم تزل نائمة يزعجها الشعر الذى يوقظها من غفوتها. وعندما عجز الشاعر عن أن يشهد فعالية شعره فى الطبيعة الإنسانية، استعاض عنه بالحديث عن فعالية شعر اللقاح فى الطبيعة النباتية حيث :

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقص

فى الريح رقص الشرر^(٢)

وهو بهذا يدين الطبيعة الإنسانية التى فسدت فيها الفطرة، وعقم الفكر، فلم تعد تتغنى بالشاعر أو تطرب له، وذلك كما تتغنى الزهور وترقص على إيقاعات شعر اللقاح. أما وقد اتسعت رؤية الشاعر وتجددت فإن الولوج إلى شعره يتطلب لغة كونية التصورات، لا لغة محدودة الدلالات. وفى سياق النص الأدونيسى ينبغى أن ندرك أن "قراءة الرموز .. أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيمة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره، ذلك أن الربط الحصرى للدوال

(٢) الكتاب، ص ٢٨٩.

(١) الكتاب، ص ٣١٩.

بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسي من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغى ما تبثه الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالي، وإشارات معرفية، وإيحاءات فلسفية.^(١) واضح أن الناقدة تضع كافة مكونات الإبداع الأدونيسي في مرتبة واحدة من حيث درجة الإبداع، وبالتالي فإن جميع هذه العناصر تحتاج إلى نفس القدر من العمق في القراءة والتأمل في التفسير. غير أن أدونيس وإن كان قد بذل جهدا كبيرا وخطا خطوات متقدمة في مجال تطوير اللغة الشعرية بصفة عامة، إلا أن إنجازاه في تطوير المستوى التركيبي (النحوي) لا يقاس بإنجازاه في المستوى الدلالي (البياني)، ذلك أنه - رغم كل دعاواه فيما يتصل بتفجير اللغة - ظل محافظا على أصول التركيب النحوي وذلك بالقياس إلى ما حققه من ثورة فيما يتصل بالمستوى البياني^(٢).

فضلا عن هذا فإن نص أدونيس السابق لم يفرق بين الجمهور والقارئ، ووضعهما معا في خندق واحد، من حيث مدى استجابتهما لشعره، لكن إذا كان موقف الجمهور من القصيدة هو موقف استهلاكي، وذلك بحكم طبيعة التلقى الجماعي القائم على الاستجابة السريعة أو الفورية، فإن موقف القارئ يختلف حين تكون له رؤيته الخاصة، واستجابته التي تختلف بشكل أو بآخر عن استجابة الجمهور^(٣)، وذلك بحكم ما لدى القارئ من خلفية يرتكز عليها في تكوين رأيه ورؤيته. وإذا كان موقف الجمهور يتسم غالبا بالحياد فيما يتصل بعملية التلقى، فإن ما يكونه القارئ من رأى ورؤية يؤدي إلى الوقوف مع .. أو الانحياز ضد .. أكثر من هذا، يمكن القول بأن القارئ قد أصبح "طاغية جديدا، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيات، اتجاها نقديا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي : نقد استجابة

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول ، (م . س) ، ص ٣١١ .

(٢) راجع في هذا: جودت فخرالدين: أدونيس: هاجس البحث والتأويل، مجلة فصول العدد السابق، ص ١٨٥

(٣) لمعرفة الفرق بين الجمهور والقارئ، راجع: علي جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقى، فصول،

مج ١١، ٢٤، ص ١٥٤، ١٥٥.

القارئ^(١) " Reader – Response Criticism "

وإذا كان أدونيس نفسه قد تجاهل القارئ في مرحلة ما من إبداعه، إلا أنه عاد وراجع نفسه، وأغلب الظن أن هذه المراجعة هي محصلة استجابة لنقد القارئ، أو هي رضوخ لسلطة هذا القارئ. ورغم كل ما يقال الآن عن تلك القطيعة بين المتلقي والقصيدة، إلا أن شواهد كثيرة تثبت أن المبدع لا يستطيع بسهولة أن يتجاهل القارئ، إن سلطة هذا القارئ تتسرب إلى وعي المبدع أو لا وعيه لتخضعه لمقتضى حالها في التلقي، وليس أدل على ذلك من الخصائص الإنشادية التي تميز كتابة أدونيس.^(٢)

وإخضاع المبدع لمقتضى حال القارئ يعنى أن هذا القارئ قد تحول إلى سلطة لا تراقب عمل المبدع فحسب، بل تحدد له طريقة عمله "إن الكاتب يعي، حسب مستويات متعددة، وفي مختلف المراحل التاريخية، صنف القارئ الذى يتوجه إليه بكتابات، وهذا الوعي يعين العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته"^(٣).

لكن كما قلنا في البداية، لن يتم اللقاء السعيد بين المبدع والمتلقي إلا إذا كانا على صعيد فكرى ووجدانى متقارب، ذلك أنه "مقابل خلق استراتيجية في الكتابة لابد من خلق استراتيجية قراءة"^(٤)، من مبادئ هذه الاستراتيجية ضرورة تخلص المتلقي من تلك الحساسية المدربة على الرفض المسبق لكل جديد، فى الحياة، وفى الشعر، فاستقراء تاريخ الشعر العربى أثبت "أن الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد العرب فاسدا هو الذى صح فى سياق الإبداع، والشعراء يتداولونه أكثر مما

(١) المرجع السابق ص ١٥٥ نقلا عن : M.H.Abrams, A Glossary of literary Terms, Fourth edition New York, 1981. P. 149.

(٢) راجع فى ذلك. محمد بنيس، الشعر العربى الحديث ، بنيانه وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ١٩٩١ ، ص ٤٧

(٣) محمد بنيس : ظاهرة الشعر العربى المعاصر، مقارنة بنوية تكوينية ، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٣٣٩

(٤) بدرى مارتينيث مونتاث : أدونيس : النقد الذاتى العربى ، ترجمة طلعت شاهين، فصول ، مجلد ١٦، ٢٤، ص ١٧٤.

يتناولون الشعر القديم الذي اعتبره النقاد النموذج الأكمل للشعر العربي^(١) وما دام الشاعر قد غير وطور طريقة كتابته فعلى المتلقى أن يغير وأن يطور هو الآخر طريقة قراءته، وما دام الشاعر قد غير وطور قبل ذلك من طريقة تفكيره، فعلى المتلقى أن يكون على استعداد لتغيير وتطوير طريقة تفكيره، لا سيما أن موقف أدونيس من التراث ليس كما يشاع هو موقف رفض، بقدر ما هو موقف ارتباط. وإنتاج أدونيس بشكل عام يؤكد هذا الارتباط الوثيق الذي لم يجاره فيه مبدع آخر، غير أن هذا الارتباط هو ارتباط نوعي، وفي هذا يتجلى الموقف الصحي والصحيح من التراث.



(٣) جدلية الضياء / الخفاء :

يقول جان طنوس وهو بصدد الحديث عن الكتابات النثرية في "كتاب الحصار" لأدونيس: "وأول ما يفاجئنا في هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة - النور الشاحب - في مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء". وحين يتساءل الكاتب عن سر التناقض الذي يقيمه الشاعر بين الظل والضوء الساطع يذهب إلى أن "النور يرمز إلى العقل الواعي، والمعرفة التي يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتداءً؛ لأنها وليدة العموميات، أي أنها لا معرفة في حين أن المعرفة الحقيقية تتجس من اللاشعور (أي الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة في آن".^(٢)

يمكن القول إذن بأن النور الساطع هو بمثابة الوعي، أما الضوء الشاحب، أو الظل فهو بمثابة اللاوعي، أو اللاشعور، ذلك "أن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعوري الذي يكتشفه الشاعر باكتشاف ذبذباته أو إشارات المعرفة".^(٣) والمعنى هنا أن الشاعر يستجيب لذبذبات اللاشعور الداخلية

(١) أدونيس: أعمال مؤتمر روما ص ١٧١، نقلاً عن عبد الحميد جيدة: أدونيس بين مؤيديه

ومعارضيه، فصول (م.س) ص ٩٧.

(٢) جان طنوس: جدلية النور والظل في كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النثرية) فصول، مج ١٦،

٢٤، خريف ١٩٩٧، ص ٤٩.

(٣) نفس المرجع، ص ٤٩.

أكثر مما يستجيب لتوجهات الوعي الخارجية. وحديث أدونيس عن نفسه يجعلنا نطمئن إلى هذا الرأي. يقول: "منذ بدأت الكتابة، وجدتي أطيع حوافزي الداخلية، منعقا مما أشعر أنه (يأمرني) من (خارج) أيّا كان، أو يحدد لي مجالي، وممارستي، ووجدتي أعمل على أن يكون كل ما هو خارج جسدي وتجربتي ميدان درس وتفحص واختيار، وعلى أن أخرقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي"^(١)

الاندفاعات والتطلعات نابعة من الداخل، أما الأوامر فمفروضة من الخارج، الأولى يستجيب لها ، والثانية ينعتق منها. ليس الأمر قاصرا عند هذا الحد، بل إنه يتخذ من اندفاعات العالم الداخلي وتطلعاته وسيلة للتحرر من شروط العالم الخارجي وقيوده. لننصت إليه ثانية وهو يقول: "ومنذ أن يجاوز العربي سن الطفولة، ويبدأ بمواجهة الحياة، يواجه سلطة "اللا" وهي سلطة كلية الحضور لا تفتح له مجال الفكر والممارسة، إلا مشروطا مقيدا، وضمن نطاق يلغى العالم الداخلي. والكتابة هي ، أولا، هذا العالم الداخلي - المكبوت ، الغامض ، الغني الواسع، اللانهائي ، إنها تحديدا - في أعماق دلالاتها ، تحرر من العالم "الخارجي" - المؤسسي، المبتذل ، المكرر ، الفقير ، المحدود"^(٢). في ضوء هذا يمكن فهم لماذا ينحاز أدونيس إلى الظل ضد الضوء الساطع ، وبالتالي إلى الالتباس ضد الوضوح :

"حين لا يعود يتميز

الخيوط الأبيض من الخيوط الأسود

أصرخ منتشيا :

تهدم أيها الوضوح

يا عدويّ الجميل"^(٣)

فالوضوح يحول بينه وبين التمييز ، ذلك أن التمييز الحقيقي عنده ليس لما هو مبتذل ومتاح في العالم الخارجي، ولكن لما هو مضمّر ومنطو ومختبئ في

(١) أدونيس : الشرع والشعر ، فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٧٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

(٣) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٢٨٢

تلايف الذات، هو يميل إلى فهم الحقيقة على أنها الحقيقة النفسية الشعورية وليست الحقيقة الواقعية الموضوعية، ولذا فإن "الحقيقة"، من منظوره، مفتوحة كالمجاز؛ لا قراءة واحدة أو نهائية لها، وأن ما يتحكم بمعرفة الحقيقة، سواء كنا نتكلم عن الحقيقة التاريخية أو سواها، هو مبدأ الاحتمال، لا اليقين.. ولذلك عبثاً يبحث واحدنا على أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحدت مسبقاً على نحو ضروري. فما إن ينكشف له سر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن يرفع ستاراً حتى ينسدل أمامه ألف ستار، وما أن تضيء طريقه نجمة حتى يجد خطاه ضاربة في آلاف الطرق المظلمة. هذه هي سنة المعرفة في النظرية الأدونيسية، حيث المبدأ الإستمولوجي الأساسي هو أن الحقيقة، باعتبارها موضوع المعرفة لا تتجهر ولا تتأسس^(١)

وحين يقول الشاعر بأنه لا يحب الضياء، لكن يحب الخفاء، فإنه يعني أنه لا يطمئن إلى المعرفة التي تدعى أنها قد بلغت منتهاها، ولكنه يطمئن إلى الحقيقة التي تتولد عنها حقيقة أخرى متصلة بها منفصلة عنها :

"وأنا أتقلب في ذات نفسي، أردد :

كلاً لا أحب الضياء

لا لشيء سوى أنه كاشف

هكذا كي أطيل الطريق

السؤال واستنفذ الأقصى

كم أردد في ذات نفسي

أحب الخفاء"^(٢)

والمعنى أيضاً أنه لا ينجاز إلى اليقين، لكن إلى الاحتمال، وهو في هذا يتصل نسبه بأبي العلاء، ربما أكثر من المتنبي، أليس الأول هو القائل :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحس^(٣)

وهو بنفس المستوى لا ينجاز إلى الوضوح، لكن إلى الغموض :

(١) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، (م.س) ص ٢٩٩.

(٢) الكتاب، ص ٦٦ .

(٣) أبو العلاء المعري: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، مطبعة الخروسة بمصر، ١٨٩٥، ج-٢، ص ٢٣.

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح غير أنى سابقى غموضاً، وأوثر ألا أبوح^(١).

والغموض مرادف للالتباس ، لذا نراه يتحدث عن الأخير بلهجة تعبدية "الحمد لكل التباس"^(٢). هنا نراه يرفع من قدر الالتباس الذى هو مرادف للغموض والظن والخفاء، بل يكاد يكون الالتباس هو الوجه الأبهى لكل هذه المرادفات، لذا يذهب عادل ضاهر إلى أن ما أسماه بـ "إرادة الالتباس" يكاد يكون "الرابط الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ "الكتاب"^(٣). وانحياز أدونيس للالتباس ومرادفاته هو رد فعل للعالم الذى يواجهه، والذى يراه "يعيش فى جاذبية وهم اليقين ، عالم واثق كل الوثوق من قيمه وحقائقه ، ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث الماضى والحاضر صنوان، وإن تغيرت الأسماء والأشكال، الخليفة مازال معنا ، باعتباره رمز الوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق؛ إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة . الخليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق ، يتقمص سلطة المطلق ، وضحاياه مازالوا هم هم : الشعراء والمرتدين والمنحرفين ومن شابههم."^(٤) أدونيس - باختصار - يرى أن صلاح حال المتلقى مرهون بصلاح حال الثقافة التى يمتاح منها وينهل من ينابيعها، فالمتلقى الخارج من تحت عباءة ثقافة التسلط سيتبلور فكره فى بنية وثوقية ، لا تشك ، ولا تراجع نفسها، ولا يمكن أن يلتبس الأمر عليها، وهى ماضية إلى نهاية طريقها بنفس القيم والمعايير التى بدأت بها، تظل تعيد وتستعيد دون أن تطمح بإضافة جديد. ولن يتم اللقاء السعيد بين الشاعر والمتلقى إلا إذا دفعت مياه الثقافة بالاثنتين معا فى لجة الالتباس ليبدأ كل منهما فى مراجعة علاقته بنفسه أولاً ثم بغيره وبالعالم الذى يحيط به.

(١) الكتاب ، ص ٢٠٨.

(٢) الكتاب ص ٨٠.

(٣) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٣٠٢.

(٤) المرجع السابق : ص ٣٠٣.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

- إبراهيم ناجي : وراء الغمام ، دار الشروق، بيروت ١٩٨٣.
- أبو العلاء المعري : اللزوميات ، ت أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة (جزءان) (د. ت)
- شرح لزوم ما لا يلزم، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) شرح د. طه حسين ، إبراهيم الإبياري ، دار المعرف بمصر (د.ت) جا
- اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم تعليق : عزيز بك زند، مطبعة المحروسة بمصر سنة ١٨٩٥، ج٢.
- اللزوميات ، تحقيق د. حسين نصار وآخرن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.
- شرح ديوان سقط الزند ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د.ت)
- عبث الوليد . ط مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة.
- الأغاني ، ساسي ، مطبعة التقدم بالقاهرة ، (د.ت)
- أبو الفرج الأصفهاني : ديوانه، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر ، القاهرة، ١٩٥٣.
- ديوانه ، طبعة إلكسندر آصاف ، المطبعة العمومية بمصر، ١٨٩٨.
- ابن الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ت عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٧٦.
- أحمد رامسي : رباعيات الخيام - مكتبة غريب - القاهرة - (د.ت).
- أحمد شوقي : الشوقيات ، المجلد الأول، ج٢ ، دار العودة ، بيروت (د.ت)
- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مديول ، القاهرة (د.ت).
- بدر شاكر السياب : ديوانه ، دار العودة ، بيروت المجلد الأول، ١٩٧١.
- الخطيب التبريزي : شرح القصائد العشر. تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٠.

- الروزنيسى : - شرح المعلقات السبع ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩ .
- صلاح عبد الصبور : - ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ ، (ثلاثة مجلدات)
- على محمود طه : - شرق وغرب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- عنتره : - شرح ديوان عنتره ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- المتنبسى : - ديوانه ، شرح أبى البقاء العكبرى ، ت : مصطفى السقا ، إبراهيم الإبيارى ، عبد الحفيظ شلبى . ط الحلبي ، القاهرة .
- ديوانه وضع عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربى ، بيروت (د.ت) .

ثانيا المراجع :

- إبراهيم عبد القادر المازنى : - إبراهيم الثانى ، ط دار الشعب ، ١٩٧٠ .
- الجـاحـظ : - البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
- جبران خليل جبران : - النبى ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٩ .
- جبرا إبراهيم جبرا : - ينابيع الرافيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .
- الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .
- د. زكريا إبراهيم : - مشكلة الحياة ، دار مصر للطباعة ، (د.ت)
- مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة (د.ت)
- مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة (د.ت)
- د. زكى نجيب محمود : - فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- زهير غازى زاهر : - لغة الشعر عند المعرى ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٩ .
- شوقي ضيف : - العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر ، ط٣ .
- العصر الإسلامى ، دار المعارف بمصر ، ط٤ .
- صلاح عبد الصبور : - على مشارف الخمسين ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- نبض الفكر ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٢ .
- رحلة على الورق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- د. صلاح فضل : - أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٨ .
- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .
- سفراء النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠ .

- د. طه حسين : - تجديد ذكرى أبي العلاء ، دار المعارف ، القاهرة .
- مع أبي العلاء في سجنه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ .
- ألوان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ .
- د. طه وادي : - شعر ناجي : الموقف والأداة ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .
- عبد الحميد إبراهيم : - نقاد الحداثة وموت القارئ ، نادى القصيم الأدبي ، بريدة ، السعودية ، ط ١ ، ١٤١٥ هـ .
- عبد الرحمن بدوي : - دراسات في الفلسفة الوجودية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
- الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، وكالة المطبوعات (الكويت) ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- عبد السلام بن عبد العالي : - أسس الفكر الفلسفي المعاصر : محاوره الميتافيزيقا ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .
- عبد القاهر الجرجاني : - دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، لبنان ، ١٩٨٢ .
- أسرار البلاغة ، تحقيق هريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استنبول ، ١٩٥٤ .
- عبد الكريم حسن : - لغة الشعر في زهرة الكيمياء ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
- عبد الله الغدامي : - الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٤ ، ١٩٨٤ .
- عبد المنعم تليمة : - مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- د/عز الدين إسماعيل : - التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط ٤ ، ١٩٨٤ .
- علي أدهم : - نظرات في الحياة والمجتمع ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .
- بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، ١٩٧٨ .
- كاظم جهاد : - أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- كمال أبو ديب : - في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
- كمال خيربك : - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- كمال اليازجي : - أبو العلاء ولزومياته ، دار الجيل ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- محمد بنيس : - الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .
- ظاهرة الشعر العربي المعاصر ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنوير ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .

- د. يوسف خليف وآخرون: - حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ٧٥ / ١٩٧٦.
- د. يوسف خليف: - الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٨.

المراجع المترجمة :

- جاستون باشلار: - شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١.
- روبرت مورس لوفت وآخرون: - الأدب وصناعاته ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣.
- روبير اسكاربيت: - سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة آمال انطوان عرموني، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، ١٩٧٨.
- رولان بـارط: - درس السيمبولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.
- سير موريس يورا: - الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧.
- لوسيان جولدمان: - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، ط١، ١٩٨٦.
- مائيـسـن: - ت . س إليوت (الشاعر والناقد) ، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٣٢ : ٢٣٤.
- ميخائيل باختين: - في الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية :

- Turnez (G.H) Stylistics, Penguin Books, England , 1975.
- Diaches, David, Critical Approaches to Literature, London, 1969.
- M. H. Abrams, A Glossary of literary Terms, Fourth edition, New York , 1981.

فَهْرَسْتُ مَحْتَوَاتِ الْكِتَابِ

الصفحة	الموضوع
٥	إهداء
٧	مقدمة
١٣	الفصل الأول : عنبرة وضمير المتكلم
١٨	طغيان ضمير المتكلم
٢٠	أولاً : ضمير المتكلم المنفصل
٢٦	ثانياً : ضمير المتكلم المتصل بحرف إن / أن
٣٠	ضمير المتكلم .. تجليات
٣٠	أولاً : الانفراد والفردية
٣٠	١- الانفراد
٣٢	٢- الفردية
٣٦	ثانياً : سواد اللون / بياض الفعل
٤١	ثالثاً : الفعل وتحقيق الذات
٤١	١- دائرة الفعل المستقل
٤٢	٢- دائرة الفعل / القول
٥١	رابعاً : الامتلاك وتدعيم الذات
٥٢	خامساً : الإنكار / الإقرار
٥٣	١- السؤال / الإخبار
٥٨	٢- الجهل / العلم
٧١	٣- النسيان / الذكر
٦٣	خاتمة
٦٥	الفصل الثاني : عمرو بن كلثوم .. وضمير المتكلمين
٧٩	الفصل الثالث : أبو نواس .. وصيغ الأمر والنهي
٩٠	تحليل قصيدة "ساق وخمر"
٩١	١- وحدات ثلاث
٩٨	٢- الأمر والنهي وتطهير الأرض
١٠٠	٣- أ- ساق وخمر
١٠١	ب- قداسة
١٠٣	ج- خمر وغزل
١٠٤	٤- أ- ثنائية الذكر / الأنثى
١٠٥	ب- العاذلة والتحول من الخير إلى الإنشاء
١٠٧	ج- "هذا العيش" وبيت القصيد
١٠٩	د- إصرار على عدم التوبة

١٠٩	هـ - العاذلة (فرد أم مجتمع)
١١٠	و- حملة على الناصحين
١١١	٥- أ- صيغ المضارعة
١١٢	ب- بين عالمين
١١٢	ج- توفيق المحقق
١١٣	٦- مبررات الدراسة الأسلوبية
١٢٥	الفصل الرابع : أبو العلاء .. والتسوية بين الأشياء
١٢٧	أولاً: رؤية أسلوبية:
١٢٧	تمهيد :
١٢٩	١- مبدأ التسوية
١٤٠	٢- الوجود بين الإثبات والنفي
١٤٣	٣- نزعة التعميم
١٤٦	٤- الجبر والاختيار
١٥٠	٥- العقل والنقل
١٥٣	٦- البداية والنهاية
١٥٧	خاتمة
١٦٠	ثانياً : رؤية فلسفية:
١٦٠	تمهيد : طه حسين (الإجاز والوعد)
١٦١	١- الحركة نحو الداخل
١٦٢	٢- المعرفة والزهد
١٦٣	٣- النظر في وجه الحياة
١٦٧	٤- ظلام
١٦٩	٥- سوء الظن
١٧٠	٦- الدنيا وبنوها
١٧١	٧- هجاء الحياة
١٧٢	٨- تزامم الأضداد
١٧٧	٩- حيرة
١٨١	١٠- فلسفة أبيقور
١٨٢	١١- الفروع والأصول
١٨٩	١٢- شعراء وجوديون سابقون
١٩٦	١٣- من أفق عالٍ
١٩٧	خاتمة
٢٠١	الفصل الخامس: صلاح عبد الصبور .. والمفارقة بين الماضي والحاضر
٢٠٣	قصيدة - أحلام الفارس القديم -

٢٠٩	رؤية عامة
٢١٦	١- التراسل اللغوى
٢٢٧	٢- الفعل وبنية القصيدة
٢٣٤	٣- وعى اللاوعى
٢٤٣	٤- منطق الحلم
٢٤٨	أصداء قصيدة - أحلام الفارس القديم
٢٤٨	١- (الماضى / الحاضر) و (كنا .. لكنا)
٢٦٠	٢- العودة إلى الماضى
٢٦٨	٣- من الحاضر إلى المستقبل
٢٧١	٤- المكان / الزمان
٢٧٩	٥- الشاعر / الوطن / العالم
٢٨٧	خلاصة
٢٩١	الفصل السادس : أدونيس: استراتيجية الخطاب فى "الكتاب"
٢٩٣	و " استنساخ الماضى فى الحاضر "
٢٩٦	تقديم
٢٩٦	أولا : استراتيجية العنوان
٣٠٠	١- الكتاب
٣٠٥	٢- أمس المكان الآن
٣٠٩	٣- المخطوطة
٣١٥	٤- المتنبي
٣٢٢	٥- النبوة
٣٢٥	ثانيا : استراتيجية المكان / الزمان :
٣٣٣	١- الكوفة (مكانا)
٣٤٢	٢- الحاضر أسيرا فى سجن الماضى
٣٥١	٣- التاريخ وزمن القتل
٣٥١	ثالثا : استراتيجية التجاوز :
٣٥٥	١- التيه
٣٦٣	٢- التحول
٣٦٦	٣- التخطى
٣٦٩	٤- الخرق
٣٦٩	رابعا : استراتيجية التلقى :
٣٧٥	١- لغة الشاعر والتمرد
٣٩٠	٢- ثقافة المتلقى والخنوع
٣٩٤	٣- جدلية الضياء / الخفاء
	المصادر والمراجع

منتدى سور الأندلس

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>